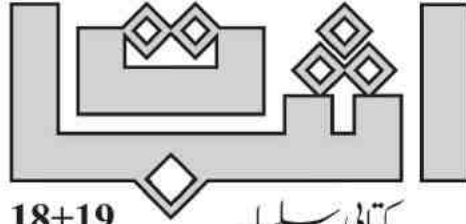
چوں کفر از کعبہ برخیزد
مشاہیر علم و ادب کے سرقوں کا محاسبہ
ادب اور زندگی کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان
اثبات
کتابی سلسلہ 18+19
مدیر: اشعر نجمی

ادب اور زندگی کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان

18+19 کتابی سلسلہ

چوں کفر از کعبہ برخیزد

مشاہیر علم و ادب کے سرقوں کا محاسبہ

مدیر

اشعر نجمی

سرورق ڈیزائن

حسین منصور علی   عرشیہ حسین

اس شمارے کی قیمت

عام ڈاک (ہندوستان): 200 روپے
رجسٹرڈ/کوریئر: 400 روپے
بیرون ممالک: 20امریکی ڈالر

زرسالانہ (چار شماروں کے لیے)

عام ڈاک (ہندوستان): 400 روپے
رجسٹرڈ/کوریئر: 800 روپے
بیرون ممالک: 40امریکی ڈالر

ضروری نوٹ

عام ڈاک سے ارسال کردہ شمارے کی ڈیلیوری مقامی محکمہ ڈاک کی چستی و درستی پر منحصر ہوتی ہے۔ اب تک ہم رسالہ نہ ملنے کی شکایت پر متعلقہ شمارے کی دوسری کاپی بھیجتے رہے ہیں، لیکن یہ خصوصی شمارہ ہم دوبارہ بھیجنے سے قاصر ہیں۔

مقامی بک سیلرز

مکتبہ جامعہ (ممبئی)	مکتبہ جامعہ (دہلی)	ہورائزن ڈسٹری بیوٹر (کولکاتہ)
8108307322	011-23260668	9831311918
سٹی بک ڈپو (مالیگاؤں)	بک امپوریم (پٹنہ)	تاج بک ڈپو (رانچی)
9226728995	9304888739	9304514659
شمسی بک سینٹر (سمستی پور)	شاہد اختر (گیا)	
9431406101	9939970616	

زرسالانہ کی ادائیگی کے لیے بینک کی تفصیلات یا اس ضمن میں دیگر معلومات کے لیے براہ راست ادارے سے رابطہ کریں:

رابطہ

Editor: 8169002417
esbaat@gmail.com

اظہار تشکر

اس شمارے کو ترتیب دینے میں یوں تو متعدد قلم کاروں اور قارئین نے تعاون فرمایا، جن کے ہم تہہ دل سے شکر گزار ہیں، لیکن ان میں سے کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جن کا خصوصی شکریہ ادا نہ کرنا احسان ناشناسی ہوگی۔

ڈاکٹر خالد جامعی صاحب
عقیل عباس جعفری صاحب
ڈاکٹر صلاح الدین درویش صاحب
علی اکبر ناطق صاحب
مرغوب علی صاحب

ان کے علاوہ سوشل میڈیا کے سینکڑوں احباب کے بھی ہم شکر گزار ہیں، جن کی محبت اور حوصلہ افزائی نے ہمیں اس کام کو مکمل کرنے کی توانائی بخشی۔ ان تمام اخبار و جرائد، کتابوں، ویب سائٹس اور بلاگس کے مصنفین، مرتبین، ناشرین اور ایڈمن کے بھی ہم شکر گزار ہیں جن سے ہم نے اس شمارے کے لیے براہ راست یا بالواسطہ استفادہ کیا۔

فہرست

مشتے نمونہ از خروارے

تو ر لحظہ آخری

’خطائے بزرگاں گرفتن خطا است‘

اشعر نجمی

کہتے ہیں کہ انسان خطا کا پتلا ہے، یعنی ہر انسان سے غلطیاں سرزد ہوتی ہیں، خواہ وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو۔ مذہبی صحائف میں حضرت آدمؑ اور حواؑ کا قصہ مذکور ہے کہ ان دونوں نے ’شیطان‘ کے بہکاوے میں آکر شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کی غلطی کی اور بعد میں وہ اپنی اس غلطی پر شرمسار ہوئے، اللہ تعالیٰ سے معافی مانگی، ”اے پروردگار! ہم نے اپنی جانوں پر ظلم کیا۔ اگر آپ معاف نہیں فرمائیں گے اور ہم پر رحم نہیں فرمائیں گے تو ہم خسارہ پانے والوں میں سے ہوجائیں گے۔“ ظاہر ہے کہ اس اعترافِ جرم اور معافی تلافی کے بعد آدم وحوا کے مرتبے میں کوئی کمی نہیں ہوئی بلکہ ان کی بزرگی میں اضافہ ہوا۔ اس واقعہ کے بالکل برعکس ہمیں انھیں صحائف میں ’ابلیس‘ کی نافرمانی کا قصہ بھی ملتا ہے۔ مفسرین لکھتے ہیں کہ ابلیس نے پچاس ہزار سال تک براہ راست اللہ تعالیٰ کی بارگاہ سے علم حاصل کیا اور پچاس ہزار سال تک فرشتوں کو سکھایا بھی۔ وہ فرشتوں کا استاد مقرر تھا اور فرشتوں میں سب سے افضل مقام اسی کو حاصل تھا۔ لیکن علم وتدبر کے باوجود وہ راندۂ درگاہ قرار دے دیا گیا، کیوں؟ اس لیے نہیں کہ اس سے غلطی ہوئی تھی۔ غلطی تو آدم وحوا سے بھی ہوئی تھی، لیکن انھیں اپنی غلطی کا فوراً احساس ہوگیا تھا، جب کہ ابلیس اپنی غلطی پر شرمسار ہونے کی بجائے غرور وتکبر کے سبب ڈھٹائی پر اتر آیا، اصل غلطی یہ تھی۔ گویا ’بزرگی‘ اور ’علم‘ دونوں اس فطری اور آفاقی قانون سے مبرا نہیں ہوسکتے اور نہ ہی ان کی غلطیوں کو درگزر کیا جاسکتا ہے۔

شخصیت پرستی (Personality cult) کا رجحان زمانہ قدیم سے کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے۔ تاریخ کے طالب علم جانتے ہیں کہ ہزاروں سال قبل قبیلے کا سردار خود کو خدا کا نائب یا اوتار گردانتا تھا۔ مصر کے فرعون اور بابل کے نمرود کو اس کے عوام ’خدا‘ مانتے تھے۔ یونان اور قدیم روم کے بادشاہوں کو ’دیوتاؤں کا آشیرواد‘ (Devine right) حاصل تھے۔ شخصیت پرستی کی یہ شکل وصورت یورپ کے صنعتی انقلاب کے بعد بدل گئی۔ کمال اتاترک، ہٹلر، مسولینی، جنرل فرانکو، چرچل، چارلس ڈیگال، لینن اور اسٹالن نے بھلے ہی ’دیوتاؤں کا آشیرواد‘ حاصل کرنے کا دعویٰ نہ کیا ہو لیکن یہ لوگ اپنے اپنے ملکوں کے ہیرو تھے۔

ایشیا میں سیاسی رہنماؤں کی ’پرستش‘ عام بات ہے۔ چین کے ماؤزے تنگ، ہندوستان کے گاندھی جی، شہنشاہ ایران، صدام حسین، معمر قذافی، جوزف اسٹالن، کرنل جمال ناصر اور ایدی امین وغیرہ جیسی کئی شخصیتیں تو خیر بین الاقوامی سطح کی حامل ہیں، ہمارے یہاں قومی، صوبائی، حتیٰ کہ علاقائی سطح پر بھی شخصیت پرستی کی وبا عام ہے۔ شخصیت پرستی خواہ سیاسی ہو یا روحانی، اس کی بڑی وجہ عوام کی سادہ لوحی (Gullibility) ہوتی ہے۔ ترقی یافتہ معاشروں میں سیاسی یا مذہبی cult تو تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے لیکن وہاں کے لوگ کھلاڑیوں، گلوکاروں، فن کاروں وغیرہ کے پرستار ہوتے ہیں۔ آج بھی فٹ بال کے کھلاڑی ’پیلے‘ (Pele)، باکسنگ کے محمد علی کلے، گلوکار ایلوس پریسلے اور مائیکل جیکسن، اداکاروں میں الزبتھ ٹیلر اور میرلین منرو اور سماجی ریفارمر مارٹن لوتھر کنگ کے دیوانے امریکہ میں لاکھوں کی تعداد میں مل جائیں گے۔

لیکن یہاں یہ سمجھ لینا ضروری ہے کہ ’پرستاری‘ اور ’پرستش‘ میں واضح فرق ہے۔ اگرچہ ان دونوں میں قلبی محبت یکساں ہے، البتہ ان میں تعلق کی نوعیت اور اظہار جذبات کے لحاظ سے کافی فرق ہے۔ دوسری طرف ہمیں یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ محبت کے تین اہم اور بڑے اسباب ہیں؛ اول ’جمال‘ یعنی حسن؛ دوم ’کمال‘ یعنی حسن کارکردگی؛ سوم ’نوال‘ یعنی احسان اور قرابت۔ شخصیت پرستی کا تعلق بیک وقت ان تینوں سے بھی ہوسکتا ہے یا کسی ایک سبب ہی اس کا محرک بن سکتا ہے۔ پرستاری کا تعلق عموماً ’وفاداری بشرط استواری‘ پر قائم ہوتا ہے۔ مثلاً معروف ہندوستانی اداکار سنجے دت کو ان کے پرستاروں نے اسٹار بنایا لیکن جب ان پر ’دہشت گردی یا دہشت گردوں کو تعاون دینے‘ کا الزام لگا تو ان کے پرستاروں کی نظریں بدل گئیں۔ (ان کی زندگی پر بنی حالیہ فلم ’سنجو‘ کے ذریعہ اس رجحان کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے) اس کے برخلاف شخصیت پرستی یا عقیدت پرستی کا سبب صرف محبت نہیں ہوتی بلکہ اس میں خوشامد، لالچ ومفاد، رعب ودبدبے کی اسیری، ہمت وجرأت کا فقدان اور احساس کمتری وغیرہ جیسے محرکات بھی شامل ہوتے ہیں۔ ’پرستاری‘ میں تمام محبت واحترام کے باوجود نہ صرف اختلاف رائے کا اظہار بھی کیا جاسکتا ہے بلکہ اپنے ممدوح کے بدترین مخالفین کے لیے بھی اس میں احترام کی گنجائش موجود ہوتی ہے۔ اس کے برعکس شخصیت پرستی یا عقیدت پرستی میں اختلاف رائے کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہاں اپنے ممدوح کے ہر جائز وناجائز قول وفعل کے دفاع میں سچے جھوٹے دلائل تراشے جاتے ہیں اور ان پر تنقید کو بغاوت یا گستاخی کے مترادف سمجھا جاتا ہے۔ ایک پرانا مقولہ ہے کہ شخصیت پرستی، بت پرستی سے زیادہ خطرناک ہے کیوں کہ بت کا دماغ نہیں ہوتا جو خراب ہوجائے۔

ہمارے معاشرے میں ’خطائے بزرگاں گرفتن خطا است‘ جیسے ضرب الامثال، محاورے اور روزمرہ نے شخصیت پرستی کے فروغ میں بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ ایک ایسی فائر وال ہے، جس نے بزرگوں اور مشاہیر پر تنقید کو ممنوع بنادیا اور اس بنیادی اصول کو سرے سے نظر انداز کردیا کہ ’میراث‘ ہی وہ اکلوتا معیار ہے جس پر بزرگی قائم رہتی ہے۔ لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ جو قومیں اپنے بزرگوں کے کارناموں اور غلطیوں کے درمیان تفریق نہیں کرتیں، وہ ان غلطیوں کو آہستہ آہستہ اپنے اندر سموتی چلی جاتی ہیں۔

علم وادب کے شعبے میں تصنیف وتالیف، ترجمہ وتلخیص اور اخذ واستفادہ کے اصول وحدود متعین

ہیں، جنھیں 'رواداری' یا 'چشم پوشی' سے پامال نہیں کیا جا سکتا۔ اسے پامال کرنے والا خواہ بزرگ ہو یا طفل مکتب، زندہ ہو یا مردہ، قابل مواخذہ ہے۔ البتہ بزرگوں اور مشاہیر کی 'خطائیں' اس لیے زیادہ لائق گرفت ہیں کہ ان کے خطرناک اثرات نئی نسل کے اخلاق پر مرتب ہوتے ہیں، جس کی ایک جھلک آج ہم تعلیمی اداروں میں بخوبی دیکھ سکتے ہیں جہاں اس طرح کی جعل سازیوں کا بازار گرم ہے۔

'مہر نیمروز' کے ادبی سراغرساں سید حسن مثنیٰ ندوی نے سعدی کا حوالہ دیتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ بادشاہ اپنی رعایا کے گھر سے مرغی کا ایک انڈہ بھی چوری کر لیتا ہے تو اس کے وزرا اور عمال ڈربے کے ڈربے صاف کر جاتے ہیں۔ لہٰذا علم و ادب کا معاملہ صرف ایک انڈے کا نہیں، بلکہ پورے پولٹری فارم کا ہے۔ لغزش بہر حال لغزش ہوتی ہے، جس کی اصلاح تو ہو سکتی ہے لیکن اس کی تقلید ہر گز نہیں کی جا سکتی۔

وکی پیڈیا کے مطابق 'Plagiarism' (سرقہ) سب سے پہلے، پہلی صدی میں ایک رومن شاعر نے کسی اور شاعر پر اپنے اشعار کی چوری کا الزام عائد کرنے کے لیے لاطینی لفظ plagiarius کا استعمال کیا۔ اور پھر اسی لفظ کو انگریزی میں ایک ڈراما نگار بین جونسن (Ben Jonson) نے ۱۶۰۱ء میں متعارف کرایا۔

آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق ''سرقہ بازی سے مراد کسی کی سوچ، خیالات، تحریر اور ایجادات کو چوری کر کے اپنے نام سے استعمال کرنا ہے۔'' ویبسٹر ڈکشنری لفظ 'plagiarize' زیادہ وضاحت سے پیش کرتی ہے، بغیر ترجمے کے، انگریزی زبان میں ہی اسے سمجھنے کی کوشش کریں کہ ترجمے سے اصل متن کی ترسیل میں تصرف کا اندیشہ ہے:

1. to steel and pass off (the ideas or words of another) as one's own.
2. to use (another's production) without crediting the source.
3. to commit literary theft.
4. to present as new and original an idea or product derived from an existing source.

In other words, plagiarism is an act of fraud. It involves both stealing someone else's work and lying about it afterward.

مہذب معاشروں میں سرقہ کو قانونی اور اخلاقی جرم تسلیم کر لیا گیا ہے، اور اس جرم کے ثابت ہونے پر سارق کے لیے کئی سزائیں مقرر کی گئی ہیں۔ معروف دانشور رفیق ذکریا کے صاحبزادے فرید ذکریا کو اگست ۲۰۱۲ء میں امریکہ کی معروف 'ٹائم میگزین' نے سرقے کے الزام میں ملازمت سے ایک ہفتے کے لیے معطل کر دیا تھا۔ اگرچہ فرید ذکریا ایک مشہور صحافی اور 'سی این این' کے ایک پروگرام کے میزبان بھی تھے، لیکن اس کے باوجود 'ٹائم میگزین' نے کوئی نرمی نہیں برتی اور اپنا مؤقف واضح کرتے ہوئے کہا، ''جریدے کا معیار صرف حقیقی اور اپنی تحقیقی کاوشوں پر مبنی مواد کی اشاعت ہے اور کسی کی چوری شدہ معلومات کو مضامین میں شامل

کرنا اخلاقی جرم ہے۔'' اسی طرح کا ایک اور واقعہ یاد آتا ہے۔ تائیوان کے وزیر دفاع اینڈر یو ینگ نے برملا اعتراف کیا کہ ۲۰۰۷ میں ان کی کتاب میں شائع ہونے والے مضمون کا مصنف کوئی اور تھا۔ صرف اعتراف نہیں کیا، بلکہ اس اخلاقی جرم پر شرمندگی کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے اپنے عہدے سے استعفیٰ بھی دے دیا۔ اسی سے ملتا جلتا ایک معاملہ 'گارجین' (۹ فروری ۲۰۱۳ء) میں شائع ہوا تھا۔ جرمنی کی خاتون وزیر تعلیم انیٹ شاون (Annette Schavan) اپنے عہدے سے اس وقت مستعفی ہو گئیں جب ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ مسروقہ ثابت ہوا۔ اس 'مغربی اخلاقیات' کے برعکس مشرقی نمونے بھی ملاحظہ فرمالیں کہ ہمارے ہاں سرقہ نویسی کو اخلاقی جرم سمجھنا تو دور کی بات، اس کی گرفت کرنے والے ہی کو منفی ذہنیت کا حامل، دوسروں کی پگڑیاں اچھالنے والا، آسمان پر تھوکنے والا اور 'سائیکو' تک کہنے کی بے حیائی عام ہے۔ سرقے کے تعلق سے ہمارے 'بڑوں' کی مجرمانہ خاموشی بھی معاشرے میں اور بطور خاص تعلیمی اداروں کو کس طرح زنگ لگا رہی ہے، وہ اظہر من الشمس ہے۔ ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں ہر سال سینکڑوں پی ایچ ڈی اسکالرز ڈگریاں لے کے تعلیمی شعبے سے وابستہ ہو رہے ہیں۔ لیکن کیسی ڈگریاں؟ کیسے مقالے؟ کیا واقعی پی ایچ ڈی کرنا اب تحقیقی سرگرمی کا حصہ ہے؟

ان دونوں ملکوں کی بیشتر یونیورسٹیاں ڈگریاں فروخت کرنے کا ایسا کاروبار کر رہی ہیں جس سے صرف بے روزگار نوجوانوں کی کھیپ تیار ہو رہی ہے۔ نالج اکانومی کا مرکز یونیورسٹیاں بنتی ہیں اور ہماری یونیورسٹیوں میں ہونے والی ریسرچ یا تو لائبریریوں کے کونے کھدروں میں ریکارڈ کا حصہ بن جاتی ہے یا پھر کاغذوں کے اس بے فائدہ ڈھیر پر دیمک حملہ آور ہو جاتی ہے۔ پڑھنے لکھنے سے دوری کا مرض ہماری جڑوں میں پیوست ہو گیا ہے، علم سے بیزاری اور راہ فرار اختیار کرنے کا آغاز اسکول سے ہی ہو جاتا ہے جو کالج میں لڑکپن اور پھر یونیورسٹیوں میں جا کر طلبا کی ذات کا جزو بن جاتا ہے۔ یونیورسٹیوں کے اساتذہ جو تحقیق کرتے ہیں وہ صرف اپنی پروموشن کی خاطر، طلبا جو تحقیق کرتے ہیں وہ صرف اپنی ڈگری کو مکمل کرنے کے لیے۔ ظاہر ہے، جب تعلیم حاصل کرنے کا مقصد ہی غیر علمی ہو تو صرف چربہ ساز اسکالرز ہی پیدا ہوں گے جن کا مقصد علم حاصل کرنے کی بجائے، ڈگری، ملازمت اور پروموشن حاصل کرنا ہے۔

لیکن ٹھہریے، کیا یہ مسئلہ صرف تعلیمی اداروں تک محدود ہے؟ کیا کبھی آپ نے غور کیا ہے کہ سرقے کے اس رجحان کا 'ماخذ' کیا ہے؟ کیا کبھی یہ سوچا ہے کہ سرقہ کی یہ عفونت دور جدید کی پیداوار ہے یا بزرگوں کی میراث ہے جو نسل در نسل منتقل ہوتے ہوئے ہم تک پہنچی ہے؟ ان سوالوں پر جب آپ آئیں گے تو آپ کو علم ہو گا کہ ہمارے بزرگوں نے برسوں پہلے جس پودے کی تخم ریزی اور آبیاری کی تھی، وہ اب ایک تناور درخت بن چکا ہے۔ ہم اتنے بے حس ہو چکے ہیں کہ بزرگوں کے سرقے کے دفاع کے لیے مختلف ادبی اصطلاحات کی اسلحہ سازی تک کر چکے ہیں۔ توارد، ترجمہ، اخذ، استفادہ وغیرہ وہ اسلحے ہیں جن سے 'سرقے' کا سر قلم کر کے سارق کی تاج پوشی کی جاتی ہے۔ مثلاً اس شمارے میں محمد حسین آزاد کا نام شامل دیکھ کر علی اکبر ناطق کا کہنا تھا کہ ''مولوی محمد حسین آزاد پر اس طرح کا الزام لگانا کفر ہے۔'' 'تقدس' کا یہی وہ فائر وال ہے جو

ایک عقیدت مند کو شمارہ چھپنے تک کا انتظار کرنے کی اجازت بھی نہیں دیتا۔ ناطق صاحب کے مطابق چونکہ محمد حسین آزاد جیسا انشا پرداز کوئی نہ تھا، اس لیے ان سے سرقہ سرزد ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ کیا بات ہوئی؟ انشا پردازی اور سرقے کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ اور یہ کون سا کلیہ ہے کہ ایک صاحب اسلوب ادیب دوسروں کا سرقہ نہیں کرسکتا؟ اسی لیے میں نے اوپر عرض کیا تھا کہ جب تک ہم اپنے ادیبوں اور عالموں کے 'کارناموں' اور ان کی 'غلطیوں' کو خلط ملط کرتے رہیں گے، اسی طرح اپنے زمانے کے سرقہ بازوں کو سرقے کا جواز فراہم کرتے رہیں گے، کیوں کہ سرقے کی مذمت کے لیے دو معیار قائم نہیں کیے جاسکتے کہ ایک بزرگوں اور مشاہیر کے لیے ہو اور دوسرا معیار صرف میرے جیسے مبتدیوں کے لیے ہو۔ بے شک آپ اب اس قدیم عمارت کی 'ٹیڑھی نیو' کو درست نہیں کرسکتے لیکن کم از کم اسے 'سیدھی' ثابت کرنے کے لیے لنگڑی لولی تاویلات دے کر اپنی منافقت اور بے حسی کو اتنا عام بھی نہ کیجیے کہ ہماری آئندہ نسلیں علمی خیانت اور ادبی دیانت داری میں فرق کرنا تک بھول جائیں۔

ایک ہم عصر اردو رسالے کے مدیر صاحب نے فرمایا کہ میں محض سنسنی پھیلانے اور سستی شہرت حاصل کرنے کی غرض سے یہ شمارہ اسی طرح نکال رہا ہوں، جس طرح میں نے کبھی 'ادب میں عریاں نگاری اور فحش نگاری' پر خصوصی شمارہ نکالا تھا۔ مدیر صاحب کی 'ادب فہمی' سے قطع نظر اطلاعاً عرض ہے کہ ادب کے تقریباً تمام سنجیدہ قارئین بشمول مشاہیر نے آخرالذکر شمارے کی نہ صرف پذیرائی کی بلکہ پاکستانی قارئین کے متواتر اصرار پر وہ شمارہ پاکستان سے بھی اب شائع ہونے والا ہے۔ اگر مدیر صاحب کی نظر میں ان کے علاوہ ہندوستان و پاکستان کے تمام قارئین 'الو کے پٹھے' ہیں تو پھر انھیں اپنا رسالہ بند کر دینا چاہیے چونکہ اسے پڑھنے والا کوئی معقول قاری نہ ہوگا۔ تقریباً پچاس سال قبل 'مہر نیمروز' میں جب 'چہ دلاور است' کے مستقل کالم کے تحت مشاہیر کی مسروقہ تحریروں کو بحوالہ پیش کیا جا رہا تھا تو اس وقت یہی الزام اس پر بھی لگا تھا۔ سید علی اکبر قاصد نے اس وقت جو جواب دیا تھا، اسے میرا بھی مؤقف سمجھیں:

> ادبی سراغرساں کی مہمات کا مقصد صرف یہ ہے کہ صحت مند اور بہتر ادب پیدا کرنے کے لیے فضا کو سازگار بنایا جائے، ادیبوں کو متوجہ کیا جائے اور ادبی صلاحیت رکھنے والے اہل قلم کو بیدار کیا جائے۔ اس کا مقصد سنسنی پیدا کرنا نہیں ہے، نہ کسی کی مخالفت بلکہ تخلیقی عمل کے لیے میدان ہموار کرنا ہے اور اس سلسلے میں ادبی سراغرساں چاہتا ہے کہ وہ حقائق و واقعات اور ادبی چوریوں (جی چاہے اسے کوئی دوسرا نام دے دیجیے) کے نمونے پیش کیے جائیں، جن میں کہیں تو بڑی چابک دستی نظر آتی ہے، کہیں بھونڈا پن دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسروں کی نقل اور ترجمہ، اصل مصنف کے تذکرے اور حوالے سے عملاً چشم پوشی بلکہ گریز آپ کے سامنے آئے اور دیانت داری سے ان کا تجزیہ کیا جائے۔ ہمارے اکثر ادیبوں اور فن کاروں میں بڑا ادب پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور انھوں نے بڑا ادب پیدا بھی کیا ہے مگر جہاں انھوں نے وہ

صورت اختیار کی ہے جس کے لیے سرقہ اور چوری کے سوا دوسرا کوئی نام ہی نہیں ہے یا انھوں نے دوسروں کے افکار و خیالات کو حوالہ دیے بغیر، اپنے نام سے پیش کیا ہے تو یہ نہایت ہی سنگین بات ہے اور بڑا ظلم ہے اور اس ظلم کی ذمہ داری ان کی نیت سے زیادہ ان کی ذہنی سہل انگاری پر عائد ہوتی ہے، جس کا اثر ابھرتے ہوئے ادیبوں اور مصنفوں پر بہت برا پڑ رہا ہے اور اندیشہ یہ ہے کہ ادب کو مہلک جراحتیں پہنچ جائیں اور آج ادب جس دور سے گزر رہا ہے اس کا اندازہ کم و بیش ہر ایک کو ہے۔

ایک دوسرے الزام (جو مجھ پر بھی لگا) کے جواب میں سید ابوالخیر کشفی نے بڑی اچھی وضاحت پیش کی تھی، سو وہ بھی حاضر ہے:

> اگر کچھ حضرات کے نزدیک یہ بے ادبی ہے تو الگ بات ہے، ورنہ ادبی سراغرساں نے یہی کوشش کی ہے کہ ادب و تہذیب کا رشتہ کہیں ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے اور محض دلائل اور اقتباسات پیش کر دیے جائیں۔ ویسے بھی ادب کی دنیا میں زندوں اور مردوں کی تقسیم نہیں۔ یہ دنیا تو اپنے وابستگان دامن کو ابدیت عطا کر دیتی ہے۔ کچھ نقاد یقیناً ایسے ہیں جو زندوں سے ڈرتے ہیں اور مردوں سے بے خوف ہوتے ہیں لیکن ادبی سراغرساں نہ تو زندوں سے ڈرتا ہے اور نہ مردوں سے بے خوف ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ تقسیم کا قائل نہیں۔

چنانچہ اس خصوصی شمارے کی اشاعت کا مقصد علم و ادب کے حلقوں میں سنسنی پھیلانا، گستاخی کرنا یا کسی کی دل آزاری کرنا نہیں ہے، بلکہ یہ شمارہ شخصیت پرستی سے آزادی، علمی و ادبی سرقوں کی حوصلہ شکنی اور نئی نسل کے لیے نسبتاً بہتر ماحول سازگار کرنے کی جانب ایک پہل ہے۔

اس شمارے کے تمام مشمولات پر قارئین کو اختلاف رائے کا حق حاصل ہے، اگر کسی قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی مضمون یا تحریر میں حوالے درست نہیں ہیں تو 'اثبات' کے آئندہ شمارے کے صفحات اس کے لیے حاضر ہیں، 'صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لیے'، بشرطیکہ یہ 'نکتہ دانی' یا اختلاف بھی معقول دلیل اور حوالوں پر مبنی ہو۔

'اثبات' کے تمام قارئین اور معاونین کے لیے یہ موقع بڑا مبارک ہے جب یہ شمارہ ہندوستان کے ساتھ پاکستان سے بھی شائع ہو رہا ہے۔ اگر میری ناقص معلومات کے حساب سے یہ درست ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد اب تک کوئی ادبی جریدہ بیک وقت ان دونوں ملکوں سے شائع نہیں ہوا ہے تو پھر یہ شمارہ ادبی رسائل کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کر رہا ہے۔ میں 'عکس پبلی کیشنز' لاہور کا اس لیے شکرگزار ہوں کہ مستقبل قریب میں 'اثبات' دونوں ملکوں کے ادب اور ادیبوں کے درمیان پُل کا فریضہ انجام دینے والا ہے۔ میں اس ضمن میں وقار قادری اور سکندر مرزا کے عملی تعاون کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

سرقے کی روایت تاریخ کی روشنی میں

سید خالد جامعی/عمر حمید ہاشمی/سمیہ ایوبی

زیرِ نظر مقالہ فارسی، عربی، اردو اور یورپی زبان میں سرقوں کی مختصر تاریخ پر مشتمل ہے جو تقریباً ایک سو بیس صفحات پر پھیلا ہوا ہے جسے زیرِ نظر شمارے میں مکمل شائع کرنا مشکل تھا، لہٰذا اس مقالے کی تلخیص پیش کی جا رہی ہے۔ چونکہ یہ شمارہ اردو سرقوں پر مبنی ہے، لہٰذا دوسری زبانوں کے سرقوں کو حذف کر دیا گیا ہے، نیز ان بعض اساتذہ کے سرقوں کے نمونے بھی اس لیے حذف کر دیے گئے ہیں، چونکہ انھیں عندلیب شادانی کے حوالے سے مقالے میں شامل کیا گیا تھا، جب کہ زیرِ نظر شمارے میں عندلیب شادانی کا اصل مضمون براہ راست شامل اشاعت کر لیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مقالے میں شامل کچھ ضمنی مباحث کو بھی ایڈٹ کیا گیا ہے۔ اس مقالے کو کراچی یونیورسٹی پریس کے ڈائریکٹر سید خالد جامعی صاحب (جو اس مقالے کے مرتبین میں بھی شامل ہیں) کی اجازت سے شائع کیا جا رہا ہے، جس کے لیے ہم ان کے شکرگزار ہیں۔ ہم ڈاکٹر صلاح الدین درویش صاحب کے بھی شکرگزار ہیں جن کے توسط سے ہمیں یہ اجازت حاصل ہوئی۔ مدیر

سرقہ، تصرف، افادہ، استفادہ، استفاضہ، اخذ، تقلید، نقل، توارد، یکسانیت، مشابہت، مطابقت، متحد الخیالی، متوازیات (Parallelism) اثر اور امثال سرقہ (نثر و نظم) سے متعلق مباحث علمی و ادبی تواریخ کے خصوصی موضوع رہے ہیں۔ لیکن ان مباحث پر کوئی جامع کتاب کم از کم اردو زبان میں ابھی تک نہیں لکھی گئی۔ مولوی نجم الغنی خان کی 'بحر الفصاحت'[۱]، رسالہ 'الناظر' میں شائع شدہ دستاویز 'سرقہ کا دور مجیرہ'[۲]، ناطق لکھنوی کا مضمون 'سرقہ و توارد'[۳]، یگانہ کی 'غالب شکن'[۴]، پنڈت برج موہن کیفی کا خطبہ 'نظر اور خود نظری' اور ''منشورات' میں پہلے ایڈیشن پر نوٹ[۵]، عندلیب شادانی کے مضامین 'سرقہ و توارد'[۶] اور 'سرقہ یا چوری'[۷]، ممتاز لیاقت کی 'بکف چراغ دارد'[۸]؛ ان مباحث، اصطلاحات اور موضوعات کا جزوی احاطہ کرتے ہیں لیکن ان الفاظ کے مابین بال سے زیادہ باریک فرق کی تفصیلی وضاحت نہیں کرتے۔ ترجمہ سرقے

میں شامل نہیں، اگر ترجمے کا اعتراف کر لیا جائے مگر متقدمین میں متوسطین اور اکابرین کسی نے بھی ترجمے کا اعتراف نہیں کیا۔ اگر اخذ و استفادہ یا استفاضہ کا اعتراف کر لیا جائے جیسے اقبال کی بیشتر نظموں کے آغاز میں ملتا ہے، تو سرقہ کا داغ دھل سکتا ہے مگر یہ اسی وقت ممکن ہے جب داغ کو داغ سمجھا جائے، داغ اور اجلا پن مترادف ہو جائیں تو اعتراف گناہ بدتر از گناہ ہو جاتا ہے۔

توارد کم سرقہ بیشتر:

شاعری میں سرقہ اور توارد بالعموم مترادف الفاظ سمجھے جاتے ہیں، حالاں کہ ''شاعری میں توارد کم اور سرقہ بیشتر ہے۔'' عموماً قدما نے شاعری میں سرقے کا داغ توارد کے لفظ سے مٹانے کی کوشش کی ہے، جب کہ سرقے اور توارد میں زمین آسمان کا فاصلہ ہے۔ یہ فاصلہ سارق کی نظر میں بہت کم اور ناقد کی نظر میں بہت زیادہ ہوتا ہے۔ سارقین اور ان کے حاشیہ برداروں نے اپنے دفاع میں ہمیشہ سرقے کو توارد قرار دیا لیکن عامتہ الناس نے توارد کو سرقے کا مترادف یا متبادل کبھی تسلیم نہ کیا۔

اردو زبان نے شاعری کا رنگ ڈھنگ، سانچہ، ڈھانچہ، طور اطوار، طریقے سلیقے، اصطلاحات تراکیب، حتیٰ کہ مضامین بھی فارسی سے لیے۔ لہٰذا فارسی کی تمام خوبیاں اور خامیاں بھی اردو شاعری کے ضمیر اور خمیر میں داخل ہو گئیں۔ فارسی کے اثرات سے سرقے اور کثرت توارد کی روایت بھی اردو شاعری کا مزاج بن گئی۔ ہمارے متقدمین، متاخرین اور اکابرین میں کوئی ایسا نہیں جس کے کلام سے مال مسروقہ برآمد نہ کیا جا سکے۔

سرقے کے دفاع میں

سارقین کے دفاع میں بعض نادر نکتے بھی پیدا کیے گئے، مثلاً:

دنیا میں ہر شاعر کم و بیش سرقہ کے الزام سے متہم ہو چکا ہے، کیوں کہ وہی انتقال علم و خیال ہے جو مختلف پہلوؤں سے مختلف نام رکھتا ہے۔ سرقہ، اخذ، نقل، تقلید، ترجمہ، اخذ میں اگر مضمون بہتر نظم ہو جائے یا اس میں بہترین اضافہ ہو جائے یا کوئی اور خوبی ایسی پیدا کر دی جائے جو اصل میں نہ ہو تو ایسا اخذ قابل تعریف ہے۔ اردو زبان کی ابتدا میں بکثرت اشعار و مضامین ترجمہ اور نقل کیے گئے ہیں۔ اس کا سلسلہ ولی گجراتی سے غالب ناسخ تک رہا۔[۹]

پنڈت کیفی کے مطابق، ''نقد و نظر کی جو درگت اردو میں دیکھی جاتی ہے، نقد و نظر کی محتاج نہیں۔'' یہ عام کیفیت ہے جو صرف معدودے چند کی مستثنیات ہستی تسلیم کرنے کی اجازت دیتی ہے۔

اسی ضمن میں سرقہ اور اس کے ملحقات کا الزام بھی آ جاتا ہے جن کا قلم یہ فرد قرار داد ہمارے بہترین شعرا کے خلاف مرتب کرتا ہے۔ وہ حضرات علم نفسیات اور تاریخ سے

بے بہرہ ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ جب تہذیب اور کلچر ایک ہو، شاعری کا میدان اپنی تنگی یا وسعت میں ایک سا ہو۔ جب تحسین کلام کا معیار اور طرز ادا نہ صرف یکساں بلکہ ایک دوسرے سے ماخوذ ہو اور ان مسلمہ عوارض میں شاعری کی بنیاد محض تخیل ہو تو تخیل اور مضامین میں مساوات کا ہونا لابد ہے۔ اب اسے چاہے کوئی سرقہ کہے یا ترجمہ، تصرف کہے یا توارد و۔

پریوی کونسل میں سرقہ کا مقدمہ

پنڈت کیفی اپنے موٴقف کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

اس مقام میں ایک خاص نظر پیش کیے بغیر نہیں رہ سکتا، وہ ہے ایک دیوانی مقدمہ کاپی رائٹ (حقوق تصنیف) سے متعلق جو لندن کی پریوی کونسل تک پہنچا۔ مقدمہ کے کوائف آل انڈیا رپورٹر فروری ۱۹۳۳ مطبوعہ ناگپور میں ملاحظہ ہوں۔ یہاں صرف اس قدر بتایا جائے گا کہ مدعی کا دعویٰ یہ تھا کہ نامور مصنف ایچ جی ولز نے اپنی مشہور عالم کتاب 'آؤٹ لائنز آف دی ہسٹری آف دی ورلڈ' میں مدعی کے مسودہ کتاب سے سرقہ بالجبر کیا ہے۔ پریوی کونسل نے دعویٰ خارج کرتے ہوئے یہ قرار دیا کہ جب دو شخص ایک ہی موضوع پر لکھنے بیٹھیں تو تصنیف و تالیف کا مسالہ، سند، جستجو یعنی ریسرچ کے ذرائع اور طرز بیان یکساں اور ایک ہی ہوں گے۔ اس فیصلہ کا بغور مطالعہ اور اس کے استدلال کا تجزیہ ہمارے بہت سے تنقید کے شیدائیوں کی آنکھیں کھولے گا۔ اور سلف و عہد حاضر کے کئی اچھے شاعروں کے نام پر سے سرقہ کا داغ دھوڈالے گا۔[۱۰]

سرقہ و توارد

سرقے اور توارد میں فرق کرنے کے لیے پنڈت کیفی نے 'پریوی کونسل' کے فیصلے کو سند کے طور پر پیش کیا ہے جو وزنی دلیل نہیں۔ پریوی کونسل کی یہ دلیل کہ طرز بیان یکساں ہوگا، سراسر غلط، نامعقول اور ناقابل قبول دلیل ہے۔ ہر فرد کا طرز بیان الگ الگ ہوتا ہے، خواہ ان تمام افراد کے ماخذات اور طریقۂ تحقیق یکساں ہو۔ تاریخ اسلام سے اقبال، شبلی، حالی اور حفیظ جالندھری نے بے شمار مضامین و واقعات نظم کیے ہیں لیکن چاروں کے منظومات بغیر نام کے رکھ دیے جائیں تو پڑھنے والا خود بول اٹھے گا کہ یہ نظم کس شاعر کی ہے۔ ہر شاعر اپنی آواز سے پہچانا جاتا ہے۔ یہ آواز اس کی انفرادیت قائم کرتی ہے۔ یہ انفرادیت ختم ہو جائے تو ادب و شعر کا چمن سُونا ہو جائے۔ علامہ کیفی یہ بھول گئے کہ درحقیقت اردو شاعری میں توارد کمتر اور سرقہ بیشتر واقع ہوا ہے۔[۱۱]

سرقہ اور توارد کے درمیان اگرچہ قطعی فیصلہ دشوار ہے لیکن یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ نفس

خیال میں تو توارد کا بہت امکان ہے لیکن مضمون کے علاوہ شاعروں کا پیرایۂ بیان بھی یکساں ہو اور تشبیہ و استعارہ بھی جوں کا توں ہو؛ یہ بات تقریباً ناممکن ہے۔ ایسی صورت میں توارد کی بہ نسبت سرقے کا امکان زیادہ ہے۔[۱۲]

پنڈت کیفی کے خیال میں:

یہ صحیح ہے کہ محض نقالی یا سرقہ یا توارد یا فرسودگی کا خطرہ غزل میں بہ نسبت نظم کے زیادہ ہوتا ہے لیکن میں پوچھتا ہوں کہ ملتے جلتے مضامین یا متوازیات کس ادب اور کس زبان کی شاعری میں نہیں۔ مضمون میں مشابہت ہونا اور چیز ہے اور فرسودگی، پامالی یا سرقہ بالکل دوسری چیز ہے۔[۱۳]

سرقے کا دفاع کرتے ہوئے مطابقت خیال، یکسانیت مضمون، یا متوازیات (Parallelism) کی خوب صورت اصطلاحات سے سرقے کو توارد ثابت کرنے کی کوشش کی گئی لیکن سرقہ بہرحال سرقہ ہے توارد نہیں۔

شعرائے اردو میں شاید ہی کوئی شاعر ایسا نکلے جس نے بقدر استعداد فارسی شعرا کے کلام سے استفادہ نہ کیا ہو، استفادہ بجائے خود کوئی بری چیز نہیں لیکن بدقسمتی سے حضرات شعرا دوسروں کے افکار و مضامین کو اپنا زادۂ طبیعت بنا کر پیش کر رہے ہیں۔[۱۴]

علامہ تفتازانی نے 'مطول' میں لکھا ہے کہ ''سرقے کا حکم اسی حالت میں لگایا جا سکتا ہے جب یہ امر یقینی ہو کہ ایک شخص نے دوسرے کا مضمون لیا ہے، ورنہ اسے توارد کہنا چاہیے۔''[۱۵]

علامہ غلام علی آزاد بلگرامی 'مآثر الکرام' میں ارشاد فرماتے ہیں کہ اگر تحقیق کی جائے تو شاید ہی کوئی ایسا شاعر ملے جو اردو مضامین سے بچ گیا ہو اور وجہ اس کی یہ ہے کہ تمام معلومات کا احاطہ فقط ذات باری کے لیے مخصوص ہے۔ شاعر تو اندھیرے میں تیر چلاتا ہے، اسے کیا خبر کہ جو مضمون اس نے باندھا ہے، وہ بالکل اچھوتا ہے یا پہلے کہیں بندھ چکا ہے۔[۱۶]

ابوطالب کلیم نے خوب کہا ہے کہ:

منم کلیم بہ طور بلندی ہمت
کہ استفادۂ معنی جز از خدا نہ کنم

(ترجمہ: میں بلندیٔ ہمت کے طور پر کلیم ہوں۔ خدا کے سوا اور کسی سے استفادۂ معنی نہیں کرتا۔)

بہ خوان فیض الٰہی چو دسترس دارم
نظر بہ کاسۂ دریوزۂ گدا نہ کنم

(ترجمہ: چونکہ فیض الٰہی کے خوان تک میری رسائی ہے، اس لیے میں فقیر کے کشکول پر نظر نہیں ڈالتا۔)

ولی علاج توارد نمی توانم کرد
مگر زبان بہ سخن گفتن آشنا نہ کنم

(ترجمہ: لیکن توارد کا میرے پاس کوئی علاج نہیں، اس کے سوا کہ میں شعر ہی نہ کہوں۔)[۱۷]

سرقے کے دفاع میں غالب کا سرقہ

غالباً مرزا غالب پر بھی لوگ سرقے کا الزام لگاتے تھے اور چونکہ وہ کوئی ثبوت اس امر کا پیش نہیں کر سکتے تھے کہ ان کے یہاں سرقہ نہیں بلکہ توارد ہے؛ اس لیے انھوں نے اپنے مخصوص فکاہی انداز میں ایک ایسی بات کہی جس نے سرقے اور توارد کا جھگڑا ہی مٹا دیا، بلکہ الٹا متقدمین کو سرقے کا مجرم بنا دیا۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

ہزار معنی سر خوش، خاص نطق من است
کر اہل ذوق دل وگوی از غسل بردہ است

(ترجمہ: ہزاروں بلند معانی، خاص میرا حصہ ہیں جنھوں نے اہل ذوق کا دل چھین لیا ہے اور جو شیرینی میں شہد سے بھی بڑھ گئے ہیں۔)

زرفتگاں بہ یکی گر توارد م روداد
مدان کہ خوبی آرائش غزل بردہ است

(ترجمہ: اگر اگلے لوگوں میں سے کسی کے ساتھ مجھے توارد ہو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ اس سے غزل کے حسن میں بٹا لگ گیا۔)

مراست ننگ ولی فخر اوست کان بہ سخن
بہ سعی فکر رسا جا بدان محل بردہ است

(ترجمہ: یہ بات میرے لیے باعث ننگ ہے لیکن اس کے لیے باعث فخر ہے کہ وہ اپنی فکر رسا کی کوشش سے اس مقام تک پہنچ گیا جہاں میری رسائی ہوئی ہے۔)

مبر گمان توارد یقین شناس کہ دزد
متاع من زنہان خانۂ ازل برد است

(ترجمہ: توارد کا گمان نہ کرو بلکہ یقین جانو کہ چور میرا مال خزانۂ ازل سے چرا لے گیا۔)
[۱۸]

متقدمین نے غالب کے مضامین چرا لیے

یعنی متقدمین کے بعض مضامین اگر غالب کے یہاں پائے جائیں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ درحقیقت یہ مضامین ازل میں غالب ہی کے حصے میں آئے تھے۔ وہ لوگ (یعنی متقدمین) وہیں سے چرا لے گئے۔ اب اگر غالب نے مضامین کو اپنے نام سے پیش کیا تو کیا گناہ کیا؟ کیوں کہ دراصل وہ غالب ہی کا مال تھا۔ چوری اور سینہ زوری کی ایسی مثالیں ادبیات میں بہت کم ملیں گی لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ غالب کے تینوں شعروں

کے مضامین بھی ان کے تخیل کا کمال نہیں بلکہ ملا حسن واعظ کاشفی کی ایک کتاب 'لطائف الطوائف' میں بیان کردہ ایک واقعہ کا سرقہ ہیں۔ ملا کاشفی نویں صدی ہجری کے ایرانی مصنفین میں ایک ممتاز درجہ رکھتے ہیں اور 'انوار سہیلی' کی بدولت عالم گیر شہرت کے مالک ہیں۔ غالب نے ملا کی اس حکایت کو شعر کے سانچے میں کفنا دیا ہے۔ ملا کاشفی لکھتے ہیں:

مولانا مظفر در زمان ملکان ہرات قصیدہ گوئی زبردست بودہ و در اشعار تتبع خاقانی می کرد۔ در مدح ملک معز الدین حسین قصیدۂ غرا گفتہ۔ روزی قصیدہ بر ملک می خواندہ چون بلین بیت رسید:

زیر قدر قدر او نہ قبۂ خضرا و رخود تودۂ ای چند از رماد است و درخشان اخگری

ملک بوی تعرض کردہ و گفت این را خاقانی در قصیدہ گفت۔ خاقانی:

چیست مہر و مپھر با قدرش اخگری درمیان خاکستر

مولانا بہم برآمد و منفعل شد می گفت 'این معنی از من بردہ''۔ ملک حسین گفت،''این سخن چون راست آید و حال آن کہ خاقانی عمرہا پیش از تو وفات یافتہ'۔ مولانا گفت،''ای ملک معانی را کہ در ازل مبدا فیاض متوجہ روح من بود خاقانی آن را دزدیدہ بنام خود کردہ۔ ملک بخندید و بران قصیدہ مولانا را صلہ لائق داد۔''

(ترجمہ: شاہان ہرات کے عہد میں مولانا مظفر ایک زبردست قصیدہ گو تھے اور اشعار میں وہ خاقانی کا تتبع کرتے تھے۔ انھوں نے معز الدین حسین، بادشاہ ہرات کی مدح میں ایک شاندار قصیدہ لکھا۔

ایک دن وہ قصیدہ بادشاہ کو سنا رہے تھے۔ جب وہ اس شعر پہنچے:

'یہ آسمان کے نو گنبد اور آفتاب ممدوح کے مرتبے کے سامنے ایسے ہیں جیسے راکھ کے چند ڈھیر اور ان میں ایک دہکتی ہوئی چنگاری۔' بادشاہ نے ٹوکا کہ یہ مضمون تو خاقانی نے ایک قصیدے میں باندھا ہے۔ 'ممدوح کے مرتبے کے مقابلے میں آسمان اور سورج ایسے ہیں جیسے راکھ کے اندر چنگاری۔' مولانا مظفر چڑھ اور جھینپ کر بولے، 'خاقانی نے یہ مضمون میرا چرایا ہے۔' بادشاہ نے کہا یہ کیوں کر ممکن ہے؟ خاقانی تو آپ سے پہلے گزرا ہے۔' مولانا نے کہا، حضور والا! بات یہ ہے کہ جو مضامین ازل میں خدا کی طرف سے میرے لیے مخصوص ہوئے تھے، خاقانی نے انھیں چرا لیا اور اپنے نام سے منسوب کر دیا۔' بادشاہ ہنس پڑا اور اس قصیدے پر مولانا کو معقول انعام دیا۔)[۱۹]

غالب کا سرقہ ثابت شدہ ہے

غالب نے سرقہ کیا اور سرقے کی توجیہ پیش کرنے کے لیے خیال آفرینی فرمائی تو اس کے لیے

بھی مولانا مظفر کے دلائل کا سرقہ کر کے شعروں میں سمودیا۔

غالب کی یہ دیدہ دلیری کہ ان کے مضامین ان سے پہلے آنے والوں نے چرا لیے ہیں، محض شاعرانہ تعلّی کے سوا کچھ نہیں، اس تعلّی کے باوجود ان کا سرقہ ثابت شدہ سرقہ ہے، اسے توارد سمجھنا محض غالب پرستی ہے۔ مشفق خواجہ کی روایت کے مطابق ماہنامہ 'اردو زبان' میں شمیم احمد نے غالب کے پانچ سو سرقہ شدہ اشعار پر مضمون لکھا۔ یہ مضمون سردست سامنے نہیں ہے لیکن مولانا حسن مثنیٰ ندوی کی بیاض ہماری تحویل میں ہے جس میں غالب کے تین سو اردو و فارسی اشعار کا بیدل سے سرقہ ثابت کیا گیا ہے۔ یہ بیاض جلد شائع ہوگی۔

ناطق کی عجیب وغریب دلیل

سرقے کے دفاع میں ایک زبردست دلیل ناطق لکھنوی نے پیش کی ہے:

اگر چہ یہ ناممکن ہے کہ کوئی شاعر تمام دنیا کے شعرا کا کلام دیکھے اور یاد رکھے مگر چونکہ یہ احتمال باقی رہتا ہے کہ جب کوئی شعر شائع اور مشہور ہے تو اس سے سرقہ کیا گیا ہوگا۔ اس لیے صفائی ممکن نہیں اور یہی وجہ ہے کہ کوئی شاعر اس اتہام سے بری نہ ہوسکا... اردو زبان شاعری کی ابتدا بھی اسی طرح ہوئی کہ فارسی اشعار کے بکثرت ترجمے کیے گئے، لہٰذا اگلے زمانے کے شعرا اس امر میں قابل اعتراض نہیں ہیں اور جس طرح اس زمانے کی بہت سی باتیں متروک ہوگئی ہیں، یہ بات بھی ترک کردی گئی ہے اور اب عیوب میں داخل ہے۔

[۳۰]

میں سرقہ یا توارد یا اخذ یا تقلید یا نقل و ترجمہ کے تنوعات دکھا کر ایک اور بات کہنا چاہتا ہوں ، وہ یہ ہے کہ یہ عیب جس طرح غیر مادی ہیں، الزام بھی غیر مادی اور غیر مدلل ہے۔ لہٰذا چند وجوہ سے اس قصور کو عیوب شعر سے خارج کردینا چاہیے اور ان مختلف الاثر صورتوں کو سرقہ کے تحت میں لا کر کسی کی تشہیر کرنا زیبا نہیں جیسا کہ آج کل اس قسم کے مضامین بکثرت شائع ہو رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس عیب سے دنیا میں کوئی شاعر خصوصاً متاخرین میں سے ایک بھی بچ نہیں سکتا، اس کو عیب ہی نہ کہنا چاہیے۔ اکثر مذاہب میں یہ عقیدہ ہے کہ گو ہر انسان گناہگار ضرور ہوتا ہے، مگر نیکی و بدی کا توازن اور اندازہ بھی ہوگا جس کی برائیاں وزن میں زیادہ ہوں گی وہی قابل سزا و ملامت ٹھہرے گا۔ یہاں یہ ہے کہ الزام سرقہ ہر شاعر پر عائد ہوسکتا ہے اور اس کی تمام خوبیوں پر پانی پھر جاتا ہے۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ اردو شاعری میں اتنے قیود ہیں کہ دنیا کی کسی شاعری میں اتنی جکڑ بندیاں نہیں، اس لیے عیوب و اغلاط اور نقائص کا کچھ شمار ہی نہیں۔ ان سب پر طرہ یہ کہ اور عیبوں سے اگر بچ گیا تو سرقہ کے الزام سے بری نہیں ہوسکتا تو شعر کہنا کیا ہوا کہ اٹھارہ

ہزار عالموں کا عذاب میں گرفتار ہونا پڑا۔

تیسری وجہ یہ ہے کہ ہندوستان میں جس قدر مادہ نکتہ چینی اور تنگ دلی کا ہے، کسی اور ملک میں نہیں۔ یہاں ایسے نقادوں کے لیے اسلحہ کی فراوانی پیدا کرنا مظالم کا ایک مینہ برسانا ہے۔ چوتھی وجہ یہ ہے کہ جب سرقہ کا ملزم مشتبہ ہے اور توارد کا امکان کئی صورتوں سے ہے، مثلاً شعر نہیں دیکھا یا دیکھا اور سنا تو مگر یاد نہیں رہا، اس شبہ کا فائدہ ملزم کو ملنا چاہیے۔

پانچویں وجہ ان سب سے بڑی یہ ہے کہ تمام دنیا کے اشعار کا علم ہونا اور پھر سب کو یاد رکھنا خصوصاً شعر کہنے کے وقت جب کہ شاعر ایک ایسے وجدان کی حالت میں ہوتا ہے جس کو انتہائی ہوشیاری اور انتہائی بے ہوشی کا بین بین کہنا چاہیے، ناممکن اور قوت انسانی سے باہر ہے۔ اور شاعری جب ایک ہی اصول پر اور ایک ہی منزل پر پہنچتی ہے تو پھر توارد نہ ہونا امر فطری کے خلاف ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ لاکھوں آدمی ایک ہدف پر اپنے اپنے تیر مختلف مقامات سے پھینکیں اور کوئی تیر بھی ایک نقطے پر نہ بیٹھے۔ میرے خیال میں ناوک خیال کا متحد الوقوع ہوجانا ایک واقعہ ناگزیر ہے۔[۳۱]

اس دلیل کو 'مدلل مداحی' کے سوا کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ ناطق یہاں سخن فہم بننے کے بجائے سارقین کے طرف دار بن گئے ہیں۔ ناقد فریق بن جائے تو اس کا نقد عقیدہ بن کر ایک خاص طبقے کی ترجمانی بن جاتا ہے۔ ان دلائل کی روشنی میں ناطق نے ہر شاعر کو سرقہ کی اجازت عام عطا کردی ہے۔ کثرت گناہ، گناہ کو گناہ کے زمرے سے خارج نہیں کرسکتا۔ یہ فلسفہ تو مغرب کا ہے جس کی بنیاد جمہوریت اور جمہور کے اکثریتی فیصلے پر رکھی گئی ہے کہ کثرت رائے سے حق و باطل کا تعین خود کیا جاسکتا ہے۔ اصلاً کوئی چیز خیر یا حق نہیں ہے، انسانوں کی اکثریت جس نقطۂ نظر کو قبول کرے وہی خیر یا حق ہے۔ یہ خیر اور حق ہر زمانے میں حالات و زمانہ کے لحاظ سے بدلتا رہتا ہے، خیر مطلق یا مطلق حق کوئی چیز نہیں ہے۔ مگر شاعری میں مغربی جمہوری رویہ تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔

اعلیٰ درجے کا چور یا باکمال شاعر

دنیا بھر کے شعرا، محققین اور ناقدین کا اجماع ہے کہ چوری میں کمال شاعر کو سارق کے اسفل ترین درجے سے اٹھا کر باکمال شاعر کے اعلیٰ ترین درجے تک پہنچادیتا ہے۔

ارباب فن کا اس امر پہ اتفاق ہے کہ اگر کوئی شاعر دوسرے کا مضمون لے کر ایسا شعر کہے کہ پہلے شعر سے بڑھ جائے تو پھر یہ سرقہ مورد ملامت نہیں بلکہ سزاوار تحسین ہے۔ [۳۲] چنانچہ مولانا جامی نے 'بہارستان' میں سلمان ساوجی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سلمان ساوجی نے دوسرے اساتذہ خصوصاً کمال اسماعیل کے اکثر مضامین کو اپنے اشعار میں

باندھا ہے۔ چونکہ سلمان کے اشعار حسن وخوبی میں اپنے اصل سے بڑھ گئے ہیں، اس لیے وہ قابل ملامت نہیں۔ قطعہ:

معنی نیک بود شاہد پاکیزہ بدن
کہ بہ ہر چند در و جامہ دگر گون پوشند

(ترجمہ: خوبصورت مضمون ایک پاکیزہ بند شاہد کی مانند ہے۔ چاہے اسے کیسا ہی لباس پہنادیں۔)

کسوت عار بود باز پسین خلعت او
گر نہ درخویش از پیشتر افزون پوشند

(ترجمہ: اب اگر دوسرا لباس پہلے لباس سے بہتر نہیں ہے تو یہ دوسرا لباس اس کے لیے باعث ننگ وعار ہے۔)

ہنر است این کہ کہن خرقۂ پشمین زیرش
بدر آر ند و درو اطلس و اکسون پوشند

(ترجمہ: یہ بھی ایک ہنر ہے کہ اس کی کمبل کی گڈری اتار کے، اسے ریشم واطلس کے کپڑے پہنادیں۔)[۲۳]

اسی خیال کو علامہ آزاد بلگرامی نے ایک شعر میں نظم کردیا ہے اور وہ یہ ہے:

شاہد معنی کہ باشد جامۂ لفظش کہن
نکتہ دانی گر حریر تازہ پوشاند خوش است

(ترجمہ: شاہد معنی جس کا جامۂ الفاظ پرانا ہو، اگر کوئی نکتہ سنج اسے ریشم کا نیا لباس پہنادے تو کیا کہنا۔)

لہٰذا اگر یہ امر تحقیق بھی ہوجائے کہ ایک شخص نے دوسرے کا مضمون لیا ہے، تب بھی ملامت میں عجلت خوب نہیں۔[۲۴]

خوبصورت چوری عیب نہیں

پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ زیر بحث شعر حسن وخوبی میں اپنی اصل سے بڑھ گیا یا نہیں؟ اگر بڑھ گیا تو یقیناً قابل تعریف ہے، مستحق ملامت نہیں۔ آخر اس نے کچھ تو اضافہ کیا۔ دنیا کی ہر چیز میں ترقی کا یہی اصول کارفرما ہے اور شعر بھی اس کلیے سے مستثنٰی نہیں ہوسکتا۔[۲۵]

سرقہ صنعت شعری ہے

عبدالواسع ہانسوی نے اپنے رسالے میں سرقے کے عیب کو صنعت سرقۂ شعری لکھا ہے، سبحان

اللہ کیا عمدہ صنعت ہے کہ دوسرے کا شعر یا مضمون یا الفاظ چرالیں۔[۲۶]

سرقے کے جواز میں پیش کیے گئے دلائل نے شاعروں کا خون بڑھایا اور سرقے کی رسم، اردو شاعری اور نثر سے آکاس بیل کی طرح چمٹ گئی۔

اعلٰی درجے کا چور باکمالوں میں شامل ہوجاتا ہے لیکن اگر سارق درجہ کمال تک پہنچنے میں دو چار ہاتھ رہ جائے تو وہ اول درجے کا سارق، نقال اور گردن زدنی بن جاتا ہے۔ شعروشاعری کی دنیا ایک الگ دنیا ہے۔ اس کا دستور بھی سب سے نرالا ہے۔ سرقے کی بحسن وخوبی تکمیل پر اعزاز فضیلت عطا ہوتی ہے۔ یہ کام احسن طریقے پر تکمیل پذیر نہ ہوسکے تو خلعت واپس لے لیا جاتا ہے اور اسے بدترین چور اور اس کی شاعری کو بدترین سرقہ قرار دیا جاتا ہے۔[۲۷]

سرقے کی اقسام

سرقے کی دو اقسام ہیں؛ سرقۂ ظاہر اور سرقۂ غیر ظاہر۔ ان کی ذیلی اقسام بھی ہیں۔ حکیم نجم الغنی خان نے 'بحر الفصاحت' میں ان اقسام کی تفصیل تحریر کی ہے جو ذیل میں درج ہے:

سرقۂ ظاہر:

۱۔ سرقہ ظاہر وہ ہے کہ اگر دونوں شعروں کو کسی عاقل کو سنایا جائے تو وہ حکم لگادے کہ ان میں سے ایک اصل دوسرے کا، ابشرطیکہ اس لفظ کو جو غرض و وصف پر دلالت کرتا ہو، تمام آدمی نہ جانتے ہوں، ایک انتحال ونسخ یعنی کسی کے کلام کو بغیر اختلاف ومعانی کے اپنا کرلیں۔ غالب کے یہاں ایسی مثالیں بہت ہیں۔ [۲۷] پروفیسر شمیم احمد مرحوم نے غالب کے ایسے مصرعوں کی نشاندہی 'قومی زبان' کے غالب نمبر میں کی ہے جو غالب سے سو برس پہلے کے شاعر فغان دہلوی کے یہاں من وعن ملتے ہیں۔ قومی زبان غالب نمبر دو، جلد سردست حوالہ میسر نہیں ہے۔

۲۔ دوسری قسم سرقے کی مسخ اور اغارہ ہے۔ یہ اسے کہتے ہیں کہ کسی شخص کے کلام کے تمام لفظ و معنی لے کر صورت کلام کو بدل دیں یعنی ترکیب الفاظ میں تغیر وتبدل کردیں یا بعض الفاظ لیں، تمام الفاظ نہ لیں۔[۲۸]

۳۔ تیسری قسم سرقے کی سلخ اور المام ہے۔ یعنی پرائے مضمون ومطلب کو اور الفاظ میں باندھنا اس کے الفاظ چھوڑ دینا۔[۲۹]

سرقۂ غیر ظاہر:

ڈاکٹر عندلیب شادانی کی تحقیق کے مطابق سرقۂ غیر ظاہر اسے کہتے ہیں کہ اگر دو شاعروں کے شعر کسی عاقل کو سنائے جائیں تو وہ ان کے سننے کے بعد اس بات کا حکم کرنے میں کہ ایک کی اصل دوسرا ہے، تامل وغور کی طرف محتاج ہو۔ اگرچہ سرقۂ غیر ظاہر میں بھی پہلے شاعر کے معنی دوسرا شاعر لیتا ہے لیکن اس میں یہ بات مخفی ہوتی ہے کہ دوسرے نے پہلے سے معنی لیے ہیں، بخلاف سرقۂ ظاہر کے اس میں یہ امر خوب ظاہر

ہوتا ہے کہ پہلے معنی سے دوسرے معنی لیے گئے ہیں اور اس کی پانچ قسمیں ہیں۔[۳۰]

ایک قسم یہ ہے کہ کوئی شاعر ایسا شعر لکھے کہ اس کا مضمون دوسرے شاعر کے شعر سے مشابہت رکھتا ہو اور شاعر ماہر وہ ہے کہ مشابہت کے اخفا میں کوشش کرے، اس طرح کہ شعر کی زمین بدل دے اور مضمون بھی بدل دے، اس طرح کہ اگر پہلے کا شعر مدح میں ہو تو ہجو میں لکھے اور اگر پہلے کا شعر مرثیے میں ہو تو تہنیت کے موقع پر لائے۔

تیسری قسم سرقۂ غیر ظاہر کی یہ ہے کہ کسی خاص مضمون کو ایک محل سے دوسرے محل میں نقل کریں یعنی وہ خاص مضمون ایک شاعر نے کسی اور موقع پر لکھا تھا، دوسرا اس کو کسی اور موقع پر لائے۔

چوتھی قسم سرقۂ غیر ظاہر کی یہ ہے کہ ایک شاعر کا کلام دوسرے شاعر کے کلام کی ضد ہو۔

سرقۂ غیر ظاہر کی قسمیں بلغا کے نزدیک مقبول ہیں بلکہ سرقے کا اطلاق ان پر ناروا ہے۔[۳۱]

سرقہ وتوارد

یہ بات قابل لحاظ ہے کہ جب تک پورا پورا حال معلوم نہ ہو جائے تب تک سرقہ نہ کہیں اور یہی حال ہماری مثالوں کا ہے۔ چنانچہ علامہ تفتازانی نے 'مطول' میں لکھا ہے کہ سرقے کا حکم اس وقت کرنا چاہیے جب کہ ثانی کا اخذ اول سے یقینی ہو ورنہ سرقے کے احکام مترتب نہیں ہو سکتے، توارد کے قبیل سے ہوگا اور جس صورت میں کہ ثانی کا اخذ اول سے معلوم نہ ہو تو یہ کہنا چاہیے کہ فلاں شاعر نے یوں کہا ہے اور دوسرے نے سبقت کر کے اس طرح پایا ہے، کیوں کہ اس حسن تعبیر سے فضیلت صدق کی ہاتھ سے نہ جائے گی اور علم غیب کے دعوے اور غیر کی طرف نقص کی نسبت کرنے سے بھی محفوظ رہے گا۔ اگر نظر تفتیش سے ملاحظہ کیا جائے تو اردو مضامین سے خالی کم شاعر پائے جائیں گے، اس لیے کہ احاطہ جمیع معلومات کا علم الٰہی کا خاصہ ہے۔ معنی نگار کا خامہ اندھیرے میں تیر چلانا ہے، کیا جانے کہ صید وارستہ ہے یا بال و پر بستہ ہے۔ کلیم نے خوب گوہر انصاف پروئے ہیں:

منم کلیم بہ طور بلندی ہمت
کہ استفادۂ معنی جز از خدا نہ کنم
بہ خوان فیض الٰہی چو دسترس دارم
نظر بہ کاسۂ دریوزۂ گدا نہ کنم
ولی علاج توارد نمی توانم کرد
مگر زبان بہ سخن گفتن آشنا نہ کنم

ملحقات سرقہ

بحث سرقہ کے ملحقات میں سے تضمین اور اقتباس اور عقد و حل ہوا اور ان کے سرقہ کے ملحق

ہونے کی یہ وجہ ہے کہ ان میں بھی کلام سابق کے معنی کو کلام لاحق میں داخل کیا جاتا ہے۔

تضمین اور سرقہ

تضمین اسے کہتے ہیں کہ ایک شاعر دوسرے شاعر کا پورا شعر یا مصرع کا ٹکڑا لے کر اپنے کلام میں باندھے اور اس کا نام بھی لکھ دے اور اس طرح نام لے دینے سے کوئی سرقے کا گمان نہیں کرتا، کبھی پورے شعر اور اس سے زائد کی تضمین کو استعانت کہتے ہیں اور مصرع اور مصرع سے کم کی تضمین کو ایداع اور رفو بولتے ہیں اور اگر تضمین میں تھوڑا سا تصرف بھی کر دیا جائے تو مضائقہ نہیں مگر تغیر کثیر مضر ہے کیوں کہ تضمین سے نکل کر حد سرقہ میں داخل ہو جائے گا۔ (بحر الفصاحت، ص ۱۱۵۴-۱۲۸۳)

سرقے کی بدترین قسم

سب سے بدترین صورت سرقہ کی یہ ہے کہ مضمون یا کوئی چیز لینے کے بعد بھی شعر اس کے برابر نہ ہو سکے بلکہ ترجمہ اگر ناقص ہے تو سرقہ کے برابر ہے۔ آتش نے ایک شعر میں سرقۂ شعری کی برائی کی ہے اور شاید روئے سخن ناسخ کی طرف ہے، کیوں کہ ناسخ ترجمے کیا کرتے تھے اور آتش کا یہ رنگ نہ تھا۔

مضموں کا چور ہوتا ہے رسوا جہان میں
چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی آتش

چوروں کے ضمن میں نقادان سخن کے رویے اس نادان کی یاد دلاتے ہیں جو خودکشی کی کوشش کرتا ہے، اگر کامیاب ہو جائے تو بامراد ہوتا ہے اور اگر کوشش ناکام ہو جائے تو تعزیرات پاکستان کے تحت گرفتار کر کے فوجداری مقدمہ میں ماخوذ کر لیا جاتا ہے۔ اسے مرنے کی صورت میں کوئی سزا غالباً اس لیے نہیں دی جاتی کہ موت خود سب سے بڑی سزا ہے۔ زندہ بچنے کی صورت میں سزا شاید اس لیے دی جاتی ہے کہ مرنے کی تیاری بھرپور طریقے سے کیوں نہیں کی تھی۔ لہٰذا سزا بھگتو۔ ادب اور ضابطۂ فوجداری کے قواعد و قوانین مرتب کرنے والوں کی ذہنی مطابقت اور یکسانیت حیران کن ہے۔

فارسی اشعار سے سرقہ

میر صاحب نے ولی دکنی کا ذکر کرتے ہوئے 'نکات الشعرا' میں لکھا ہے کہ "ولی دہلی بھی آئے تھے۔ جب وہ میاں گلشن صاحب سے ملنے گئے اور اپنے کچھ اشعار انھیں سنائے تو میاں صاحب نے فرمایا کہ فارسی کے یہ تمام مضامین بے کار پڑے ہوئے ہیں۔ انھیں اپنے ریختے میں نظم کر لو۔ کون تم سے باز پرس کرے گا۔"

ولی نے میاں گلشن صاحب کے اس مشورے پر کس حد تک عمل کیا، ہمیں معلوم نہیں لیکن شعرائے

اردو میں شاید ہی کوئی ایسا نکلے جس نے بقدر استعداد فارسی شعرا کے کلام سے استفادہ نہ کیا ہو حتیٰ کہ ہمارے مشاہیر اساتذہ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ استفادہ بجائے خود کوئی بری چیز نہیں۔[۳۲]

شعرائے اردو میں فارسی زبان سے طبعی مناسبت اور ادبیات فارسی کا گہرا مطالعہ مرزا غالب کی طرح شاید کسی دوسرے کا نہ تھا۔ ہندوؤں میں بے دل اور ایرانیوں میں نظیری وظہوری وغیرہ کا رنگ ان کے کلام میں صاف طور پر جھلکتا ہے اور ان کے یہاں ایسے متعدد اشعار پائے جاتے ہیں جو کلیتاً یا کسی حد تک فارسی اشعار سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔

امیر خسرو نے محمد سلطان بن غیاث الدین بلبن کے شہید ہونے پر جو مرثیہ لکھا تھا، اور جوان کی شہرت کا پہلا سبب ہوا، اس میں ایک شعر یہ ہے:

بسکہ آب چشم خلقے شد رواں در چارسو
پنج آبے دیگر اندر مولتاں آمد بدید

ناسخ کہتے ہیں:

ایک تربتی ہے دو آنکھیں مری
اب الہٰ آباد بھی پنجاب ہے

مسی آلودہ بر لب رنگ پان است
تماشا کن تہ آتش دخان است
(بیدل)

مسی آلودہ لب پر رنگ پاں ہے
تماشا ہے نہ آتش دھواں ہے
(ناسخ)

گویند کہ شب برسر بیمار گران است
گر سرمہ بہ چشم تو گران است ازان است
(ناصر علی)

بوریا جائے من و جائے تونگر قالیں
شیر قالین دگر و شیر نیستان است
(علی حزیں)

فرق ہے شاہ و گدا میں قول شاعر ہے یہی
شیر قالیں اور ہے شیر نیستاں اور ہے
(ناسخ)

اصلی بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ ناسخ و غالب دونوں یہ چاہتے تھے کہ فارسی کی روح کو اردو قالب

میں ڈھالیں، چنانچہ غالب کے اردو دیوان میں بکثرت ایسے اشعار ہیں جن میں فارسی اشعار سے مضامین لیے گئے ہیں اور جس شعر کا کوئی حصہ ہندوستان کے مذاق سے علیحدہ ہے، اس حصے کو بدل دیا ہے۔ اس ردو بدل نے غالب کی اردو شاعری میں اردو کی ادبیت کے لحاظ سے ایک بدرنگی پیدا کر دی ہے اور صدہا شعر ایسے ہیں جن میں خیال وتخئیل تو بہت بلند و نازک ہے مگر کیفیت شعری سے معرا ہیں۔ اس عیب کو غالب نے خود بھی محسوس کیا ہے اور کہا ہے:

بگزار از مجموعۂ اردو کہ بیرنگ من است

فارسی محاوروں کے سرقے

حسرت نے 'نکات سخن' کے باب 'محاسن سخن' میں اساتذہ کے مصرع اور شعر 'ترجمہ محاورہ فارسی' کے ذیل میں نقل کیے ہیں۔ یہ اشعار اور مصرعے اردو شعرا ولی، آبرو، شاہ حاتم، میر، سودا، جعفر حسرت، میر حسن، راسخ عظیم آبادی، قائم چاند پوری، مصحفی، جرأت، سعادت ناصر، ہوس، تنہا، شاہ نصیر، عیشی، میر ممنون، زکی مراد آبادی، صابر دہلوی، غالب، شیفتہ، رشک لکھنوی، قلق، میر تقی میر، بحر لکھنوی، اسماعیل میرٹھی، حسرت موہانی شامل ہیں۔ فارسی محاوروں کا کثرت سے ترجمہ ولی اور میر تقی میر نے کیا ہے۔ متقدمین نے فارسی محاورے ترجمہ کر کے سرقہ کر لیے ہیں لیکن اس کا اعتراف نہیں کیا اور اب اسے سرقہ نہیں سمجھا جاتا۔[۳۳]

حسرت نے ترجمہ محاورہ فارسی کی جو مثالیں دی ہیں، ان سے معلوم ہوتا ہے کہ متقدمین اور متوسطین کے یہاں کثرت سے شعر کے بعض اجزا یا پورا مصرعہ ترجمہ کر لیا گیا ہے۔ حسرت موہانی نے ان سرقوں کو اپنی کتاب 'نکات سخن' کے باب 'محاسن سخن' میں شامل کیا ہے۔ لیکن اسے لائق مذمت قرار دینے کے بجائے اسے محاسن سخن قرار دیا ہے۔ حسرت اگر یہ مثالیں 'معائب سخن' کے باب میں شامل کر دیتے تو زیادہ بہتر تھا۔

فارسی شعرا کے اشعار سے مضامین لے کر انھیں اردو میں ترجمہ کرنا متقدمین کا دل پسند مشغلہ تھا۔ اس مشغلے کی کچھ جھلکیاں علامہ منیر لکھنوی نے 'منیر البیان فی تحقیق اللسان' میں جمع کر دی ہیں۔ ان امثال کو توافق، توارد، استفادہ، اخذ، ترجمہ، استقاضہ، افادہ اثر متوازیات نہیں کہا جا سکتا۔ یہ سراسر سرقہ ہے۔ ان اشعار کی تعداد ۱۹ ہے۔ منیر لکھنوی نے میر، جلیل بلگرامی، ذوق، معروف، ناسخ، سودا، فغان کے اشعار نقل کیے ہیں جو اشرف، ناصر علی، بیدل، جلال، خسرو، سعدی، سلیم، غنی، قدسی وغیرہ کا چربہ ہیں۔

سرقوں کی صدی انیسویں صدی

شاعری میں سرقوں کا راز انیسویں صدی کے شروع میں بے نقاب ہو گیا تھا اور مختلف رسائل و جرائد میں کثرت سے مضامین اور امثال کی اشاعت کے ذریعے شعرا کی سرقہ بازی کو افشا کرنے کی روایت

تیزی سے مقبول ہو رہی تھی۔ ان حوالوں کی تفصیلات دستیاب نہیں۔ حکیم ابوالعلا ناطق لکھنوی کا مضمون جو ۱۹۳۰ میں زمانہ کانپور میں شائع ہوا، اس کے مطالعے سے اس دور میں سرقے سے متعلق غلغلے اور ہنگامے کا تھوڑا بہت اندازہ ہوتا ہے۔ اس مضمون میں ناطق لکھنوی نے سرقوں کے وقوع پذیر ہونے کی عجیب دلیل دی ہے۔

سرقہ کیا ہوتا ہے؟

> سرقہ یا اخذ یا نقل یا ترجمہ یا تقلید زیادہ تر ان اشعار میں ممکن و آسان ہے جن میں کوئی مضمون معمولی الفاظ میں نظم کر دیا گیا ہو، اور جس کی خوبی کسی ایسی لطافت پر مبنی نہ ہو جس کا ذکر مذکورہ بالا دس صورتوں میں کیا گیا ہے۔ مضمون کے علاوہ انتقال کی دوسری صورت یہ ہے کہ مضمون سے مضمون پیدا کر لیا جائے۔ اس کو اخذ کہتے ہیں۔ تیسری صورت یہ ہے کہ صرف تخئیل شعری منتقل کر لی جائے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ انداز بیان لے لیا جائے، پانچویں صورت یہ ہے کہ اسلوب نظم سے ایک خاص رخ جس شعر میں پیدا ہو کر شعر کو پُر کیف و پُر لطف بنا دے، وہ رخ لے لیا جائے۔ چھٹی صورت یہ ہے کہ لفظ بہ لفظ ترجمہ کر لیا جائے، ساتویں صورت یہ ہے کہ شعر کے اجزائے معنوی و لفظی میں سے کوئی جزو منتقل کر لیا جائے اور باقی اجزا خود اضافہ کر کے شعر مکمل کر لے کہ جس قسم کی تشبیہ یا استعارے سے شعر میں محاکات یا ندرت پیدا کی جائے، اس قسم کی چیز لے کر اسی طرح کی لطافت شعر میں پیدا کرے۔[۳۵]

یعنی سرقے کا اصل سبب سارق نہیں بلکہ وہ شاعر ہے جس نے اتنا کمزور، پھسپھسا، ہلکا کلام پیش کیا جس کے باعث اس کا سرقہ کر لیا گیا۔ اس کا کلام محاسن، شاعری کا جامع ہوتا تو چور کو چوری کی جرأت نہ ہوتی۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ناطق نے فقہ کے ان اصولوں کا یہاں انطباق کیا ہے جو سارق کی سزا سے متعلق ہیں۔ مثلاً اگر مال مسروقہ کھلا رکھا گیا تھا، اس کی حفاظت کا کوئی انتظام نہیں تھا اور مالک نے اسے مناسب طریقے سے محفوظ نہیں کیا تو اس صورت میں چور کو ہاتھ کاٹنے کی سزا نہیں دی جائے گی۔ ناطق نے اس کلام کی دس صفات بیان کی ہیں جو ہمیشہ سرقے سے محفوظ رہے گا اور مثال کے طور پر انھوں نے 'حافظ' کا حوالہ دیا ہے کہ حافظ اور ان کے ہم رنگ شعرا کے کلام سے چوری بہت کم ہوئی ہے۔ کیوں کہ حافظ کے کلام کی چوری ممکن ہی نہیں۔[۳۶]

ناطق کی بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ شعرا کو اعلیٰ درجے کی شاعری کرنی چاہیے تا کہ سرقے کا امکان نہ ہونے کے برابر ہو ورنہ سارق کو سرقے سے روکنا ناممکن ہے۔

شاعری کا سرقہ روکنے کی دس ترکیبیں

عموماً نثر میں اور خصوصاً نظم میں چند صورتیں ایسی ہیں کہ سرقہ و ترجمہ ناممکن ہے۔ مثال میں صرف فارسی و اردو کے اشعار پیش کرتا ہوں، اسی پر دوسری زبانوں کا بھی قیاس کر لینا چاہیے۔

(ا) حروف والفاظ کی آواز تلفظ سے اگر کوئی کیفیت یا محاکات پیدا ہو تو اس کا ترجمہ نہیں ہو سکتا اور اگر ہو تو بیکار ہے۔ مثلاً فردوسی کا یہ شعر:

زنقارہ آواز آمد بروں
کہ گردون دون ست دون است و دوں

اس شعر کا مقصود اصلی یہ ہے کہ نقارے کی آواز منقوش کی جائے اور مفہوم شعر یہ ہے کہ نقارے کو آسمان سے تشبیہ دے کر آسمان کو ہیچ و ناچیز بتایا جائے۔ گو کہ تشبیہ کے لیے علامہ دوانی اور محقق طوسی نے یہ شرط لگائی ہے کہ مشبہ سے مشبہ بہ کو افضل ہونا چاہیے اور درحقیقت نقارے سے آسمان کا افضل و اعلیٰ ہونا ظاہر و اظہر من الشمس ہے۔ مگر فردوسی کے خدائے سخن ہونے کے یہی اسباب ہوئے کہ ترکیب تشبیہ کو پنہاں کر کے نقارے کو گردوں سے بہتر دکھاتا اور نقارے کی آواز پیدا کرتا ہے۔ اب اگر کوئی شخص اس کا ترجمہ کرے، خواہ کوئی زبان کیوں نہ ہو تو نہ یہ تخئیل آ سکتی ہے نہ یہ محاکات ہو سکتی ہے یا یہ کہ امیر خسرو کا مقصد تھا کہ ایک صاحب (جو ان کے مرشد کے پاس بیٹھے ہوئے گویا مکان کا قبالہ لکھوانا چاہتے تھے اور کھانا کھا لینے کے بعد بھی جمے رہے) اٹھ جائیں اور سمجھ جائیں کہ ان سے تشریف لے جانے کی درخواست کی گئی ہے۔ حضرت نظام الدین کے اس سوال کے جواب میں کہ نوبت جو آدھی رات کی نوبت تھی، 'کیا کہتی ہے' امیر خسرو نے فی البدیہہ اپنے اس مقصد کی تصویر اور اس کی محاکات ان الفاظ میں دکھائی:

'نان کہ خوردی خانہ برو، نان کہ خوردی خانہ برو، خانہ بروہ نہ کہ بدست تو کردم خانہ گرو، خانہ برو خانہ برو۔'

اب اگر اس کا ترجمہ کیا جائے گا تو یہ آواز پیدا نہیں ہو سکتی، کیوں کہ ترجمے میں یہ حروف کہاں، اور یہ وزن کہاں؟

دوسری طرف ترجمہ نہ ہو سکنے کی یہ ہے کہ شعر کی تخئیل یا محاکات کا دارومدار محاورات پر ہو اور محاورے کا ترجمہ اول تو محاورے میں ہو نہیں سکتا، دوسرے اگر یہ ہو بھی تو محل استعمال میں فرق ہو جاتا ہے۔ مثلاً 'پہلو زدن' فارسی میں محاورتاً ایسے موقع پر کہا جاتا ہے جب کسی چیز کو کسی چیز کے برابر لا کے اسے اس سے بڑھا دینا مقصد ہوتا ہے۔ اس

محاورے کو رضی سمرقندی ایسے موقع پر صرف کرتا ہے کہ اس کا جواب نہیں ہوسکتا۔

ستارہ ایست در گوش آن ہلال ابرو
زردے حسن بہ خورشید می زند پہلو

میرا خیال یہ ہے کہ 'میزند پہلو' کا ترجمہ اردو نثر میں بھی نہیں ممکن، بھلا شعر میں ترجمہ شعر کہاں ہوسکتا ہے۔ بلکہ صائب ایسا قادرالکلام اور مسلم الثبوت استاد، وہ بھی اس محاورے کو اس طرح نہ کہہ سکا۔

زندہ پہلو بہ گردوں کوہ عصیانے کہ من دارم
بہ صد دریا نہ گردد پاک دامانے کہ من دارم

یا خواجہ درد کے اس شعر میں محاورات ہی نے خوبیاں پیدا کی ہیں جو کہ ترجمہ میں ادا نہیں ہوسکتیں۔

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

تیسری صورت یہ ہے کہ صنعت ایہام جس شعر میں لفظ ومعنی سے پیدا ہوجاتی ہے تو یہ مشکل ہے کہ اس کے ترجمہ میں بھی ایسا ہی ذو معنی لفظ مل جائے اور وہ صنعت اور وہی خوبی پیدا ہوجائے۔ صائب کہتا ہے:

اہل کمال را لب اظہار خاموشی است
منت پذیر 'ماہ تمام' از ہلال نیست

پہلے مصرع میں یہ مضمون بطور دعویٰ ہے کہ صاحبان کمال کو اپنے کمال کے اظہار میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں پڑتی، ان کا خاموش رہنا خود لب اظہار ہے۔ دوسرے مصرع میں ثبوت مثالیہ پیش کرتا ہے کہ 'ماہ ہلالی' جب تیس دن کا ہوکر مکمل ہوجاتا ہے تو پھر چاند دیکھنے یعنی ہلال کے نمودار ہونے کی احتیاج نہیں رہتی۔ اس شعر میں 'ماہ تمام' کے دوسرے معنی 'بدر' کے بھی ہیں اور خیال اسی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں ایہام ہے اور اسی میں لطف ہے، ترجمہ کے بعد یہ خوبی کہاں، یا حضرت امیر مینائی نے اسی طرح ایک ذو معنی لفظ استعمال کیا ہے۔

کیا غم ہے خزاں میں جو نہیں طاقت پرواز
نکلیں گی جو 'کلیاں' تو نکل آئیں گے پر بھی

چوتھی صورت یہ ہے کہ صرف ایک ہی لفظ کی تکرار مصرع میں جو بظاہر مہمل ہو مگر استعمال کا خاص طریقہ مفہوم پیدا کردے، جیسا کہ سوز کا یہ قطعہ ہے:

گئے گھر سے جو ہم اپنے سویرے

سلام اللہ خاں صاحب کے ڈیرے
وہاں دیکھے کئی طفل پری رو
ارے ریے ریے ارے ریے ریے ارے ریے ریے

تیسرے مصرع کے آخر میں 'ریرۂ اور پھر 'رے رے' کا ریندھا دیکھنے میں تو نری 'ریں ریں' ہے مگر ہر زبان میں ایسی آوازیں ہوتی ہیں جو معناً مہمل اور استعمالاً کسی کیفیت کو ظاہر کرتی ہیں بلکہ انھی سے محاکات ہوجاتی ہے۔ 'آب حیات' نے اس سے یہ مفہوم پیدا کیا ہے کہ غش آیا چاہتا ہے۔ یہاں تک کہ غش آ گیا مگر فی الحقیقت یہ منشا اس کا نہیں ہے بلکہ یہ اس کیفیت کا چٹخارا ہے جو کسی قلبی لذت کو آواز کے ذریعہ سے ظاہر کیا جائے۔ غش کی محاکات 'ارے رے رے رے رے رے' یعنی پہلا لفظ 'ارے' پھر 'رے رے' کی تکرار سے ہوتی ہے اور اس میں تین مرتبہ 'ارے رے' مکرر ہے، دونوں میں بہت نازک فرق ہے۔

پانچویں صورت یہ ہے کہ حروف روابط یا علامات تشبیہ وغیرہ کسی لفظ سے اس طرح مربوط وچسپاں ہوجائیں کہ ان کی تبدیلی سے محاکات برباد ہوجائے، ایسی حالت میں بھی ترجمہ بیکار وبے اثر ہوجاتا ہے۔ مثلاً لفظ 'چندانکہ' علامت تشبیہ ہے۔ امیدرازی نے اس کو ایک شعر میں ایسا چسپاں کیا ہے کہ اگر اردو میں اس کا ترجمہ کیا جائے تو وہ کیفیت جو اصل شعر میں ہے، پیدا نہیں ہوسکتی۔

کاش گردوں از سرم بیروں برد سودائے تو
یا مرا صبرے دہد چند انکہ استغنائے تو

چھٹی صورت یہ ہے کہ شعر یا مصرع مجموعی حیثیت سے اس قدر سلیس وصاف اور زبان وادب کی صفائی سے سہل ممتنع ہوجائے کہ اس کا کیف واثر اس کی مجموعی حالت سے وابستہ ہو، ترجمہ میں اس کی تاثیر ہرگز نہیں آسکتی۔

عرفی:

عرفی اگر بگریہ میسر شدے وصال
صد سال می تواں بہ تمنا گریستن

مومن:

کسی کا ہوا آج کل تھا کسی کا
نہ ہے تو کسی کا نہ ہوگا کسی کا

قدسی مشہدی:

بیگانہ آشنا نما تو

بیگانہ نمائے آشنا من

ذوق:

تو جان ہے ہماری اور جان ہی ہے سب کچھ
ایمان کی کہیں گے ایمان ہی ہے سب کچھ

انوری:

در آ در آ کہ ز تو کار من بجاں افتاد
عجب عجب کہ ترا یاد دوستاں آمد

امیر:

ان کو آتا ہے پیار پر غصہ
مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے

عبدالرحیم خان خاناں:

شمار شوق نہ دانستہ ام کہ تا چند است
جز ایں قدر کہ دلم سخت آرزو مند است

ساتویں صورت یہ ہے کہ نظم کا انتظام الفاظ مکرر کے الٹ پھیر سے ایسا کیا جائے کہ صرف تنظیم ہی شعر میں کیفیت شعری پیدا کردے۔ ترجمہ میں یہ اہتمام مشکل ہے۔

نواب عاقل خاں رازی:

عشق چہ آساں نمود آہ چہ دشوار بود
ہجر چہ دشوار بود یار چہ آسان گرفت

آٹھویں صورت یہ ہے کہ کوئی مثل مکمل نظم ہو جائے، ظاہر ہے کہ محاوہ و مثل کا ترجمہ دوسری زبان میں اور اسی خوبی سے مشکل ہے۔

ناطق مکرانی:

پیالہ در کنم و محتسب ز دیر گزشت
رسیدہ بود بلائے ولے بخیر گزشت

ذوق:

بد نہ بولے زیر گردوں گر کوئی میری سنے
یہ گنبد کی صدا جیسی کہے ویسی سنے

مصطفیٰ علی خاں خوشدل:

بوسم من بے برگ و نوا برگ حنا را
تا بوسہ بہ پیغام دہم آں کف پارا

نویں صورت یہ ہے کہ کسی ترکیب سے بہت سا مضمون تھوڑے سے الفاظ میں آجائے اور وہ ترکیب اس زبان کے لیے مخصوص ہو جیسا کہ فارسی میں اضافتیں اور مختلف ترکیبیں جتنے مضمون کو سمیٹ لیتی ہیں، کسی اور زبان خصوصاً اردو میں غیر ممکن ہے اور فارسی شاعری کا جنگل، مضامین کے لحاظ سے جتنا گنجان ہے، دنیا کی ہر زبان اتنے کم الفاظ میں اتنا مضمون پیش نہیں کرسکتی۔ عربی و سنسکرت میں یہ خصوصیت ضرور ہے کہ اکثر الفاظ اس قدر کثیر المعنی ہیں کہ ایک ایک لفظ کے بیسوں معانی ہیں اور ایک ایک مفہوم کے لیے صدہا الفاظ ہیں، مگر یہ صورت دوسری ہے اور میں جو کہہ رہا ہوں وہ یہ ہے کہ ترکیب اضافی کی چھ صورتیں اور توصیفی کی چند صورتیں اور اسم فاعل کا اختصار اور مختلف مرکب ٹکڑے (جیسے نو دولت، شیر دل وغیرہ) یہ سب مرکبات جو الفاظ کے لحاظ سے مختصر اور معانی کے اعتبار سے وسیع ہیں، تمام زبانوں میں موجود نہیں ہیں۔ تلمیحات البتہ اکثر زبانوں میں موجود ہیں مگر یہاں اس سے بحث نہیں ہے۔ بہرحال فارسی کے ایسے ایک شعر کا ترجمہ اردو وغیرہ کے ایک شعر میں نہیں ہوسکتا۔

غالب:

ز لکنت می تپد نبض رگ لعل گہر بارش
شہید انتظار جلوۂ خویش است گفتارش

ترجمہ: ہکلانے سے یاقوت (لب) جس سے موتی برستے ہیں، اس (لعل لب) کی نبض والی رگ تڑپتی ہے (یا پھڑکتی یعنی جنبش کرتی اور کانپتی ہے) (گویا) اس کی گفتگو خود اپنے جلوے کے انتظار میں شہید ہے۔

یہ صرف ترجمہ ہوا، اس کے مناسبات اور لطائف لفظی و معوی اس ترجمہ میں نہیں آئے۔ یہ رنگ مرزا عبدالقادر بیدل، جلال اسیر، شوکت بخاری، غنی کشمیری اور چند شاعروں کے یہاں زیادہ ہے۔

اس نویں صورت کے علاوہ باقی تمام صورتیں حافظ کے کلام میں بکثرت ہیں، اسی وجہ سے ان کے اور ان کے ہم رنگ شعرا کے یہاں سے چوری بہت کم ہوئی ہے۔

دسویں صورت یہ ہے کہ شعر میں کسی خاص ملک کا ذوق ہو اور دوسرے ملک میں وہ مذاق قابل تعریف نہیں ہے تو اس مضمون کے منتقل ہونے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ مثلاً فارسی کے اکثر اشعار میں 'من آں مرغم' دیکھا گیا ہے، اردو میں اپنے آپ کو طائر تو کہہ سکتا ہے مگر مرغ یا مرغا نہیں کہہ سکتا۔ یا ملا روزبہ شیرازی کا یہ شعر:

بہ ملک حسن بہ خوبی سر آمد است آں زلف
کہ در نسبت بہ دو جانب ز آفتاب رسد [۳۷]

اردو نثر میں سرقے کی روایت

اردو شاعری میں سرقے کی رسم ابتدا سے عام تھی لیکن اردو نثر میں سرقہ کب سے شروع ہوا، تاریخ اس باب میں خاموش ہے۔ دستیاب معلومات کے مطابق سرقے پر سب سے شدید ردعمل کا اظہار لکھنؤ کے ''الناظر'' کے شمارے مئی ۱۹۱۹ میں کیا گیا۔

سرقوں کی روکنے کی تحریک

ہندوستان کے شعرا و ادبا میں ادبی سرقوں کی وبا کو روکنے کے لیے رسالہ 'الناظر' لکھنؤ نے ۱۹۱۹ میں 'آل انڈیا مجلس احتساب' قائم کی۔ اس مجلس کی پہلی اور غالبًا آخری طویل دستاویز 'الناظر' میں ''سرقہ کا دور محیرہ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ دستاویز کا مرکزی خیال یہ تھا کہ ''کانفرنس کے سامنے ایک لمبی فہرست ایسے جرائم (سرقوں) کی موجود ہے۔''[۳۸]

سرقے کے خلاف 'الناظر' کی دستاویز

'الناظر' میں شائع شدہ دستاویز سرقہ کا دور محرہ کا متن درج ذیل ہے:

> سرقہ کی رسم قبیح عہد عتیق کی یادگار ہے۔ اس رسم کی قباحت مسلم ہے۔ ہر قوم، ہر ملک، ہر وقت اور ہر زمانے میں اس کو مذموم و قبیح سمجھی جاتی رہی ہے۔ یہاں تک کہ خداوند قدوس نے بھی اس کے سد باب کو ضروری سمجھا۔ چنانچہ منجملہ اور ذمائم و جرائم کی سزا و حدود مقرر فرمانے کے ساتھ سرقہ کی بھی ایک حد یعنی سزا مقرر فرمائی۔ چنانچہ قانون الٰہی کے اصل الفاظ یہ ہیں: ''السارقتہ فا قطعوا یدھما'' یعنی عورت و مرد جو بھی سرقہ کرے اس کے ہاتھ قطع کر دو، لیکن اس دنیا میں جو بدی و برائی کا بیج ایک مرتبہ بو دیا جاتا ہے پھر ہزار سعی کیجیے کہ وہ نہ اُگے اور بالکل تباہ و برباد ہو جائے، بالکل بے سود ہے اور یقینًا اس میں برگ و بار آئیں گے۔ چنانچہ بدی کی یہ رسم بھی باوجود تدابیر ممکنہ نہ رک سکی اور نہ مٹ سکی بلکہ زمانہ کے ارتقا کے ساتھ یہ بھی تدریجی ترقی کرتی رہی۔ اس رسم مذموم کا سب سے پہلا قدم جو بڑھا وہ شعرا کی طرف سے تھا۔

فارسی کا پہلا سارق امیر مقری ملک الشعرا تھا

مجھ کو یہ تو معلوم نہیں کہ اس گروہ میں سب سے پہلے اس رسم کی کس نے پذیرائی کی لیکن میں اتنا جانتا ہوں کہ یہ ایران کے راستے سے ہندوستان میں داخل ہوئی اور ایران میں جس نے سب سے پہلے سرقہ کیا، وہ شاید امیر مقری تھا جو سلطان سنجر کا ملک الشعرا تھا جس نے سیف الدولہ کے خیالات متعلق بہ قوس قزح کو بالکل اپنا بنا کر پیش کیا۔ پھر تو رفتہ رفتہ

اس طبقے میں یہ رسم عام ہوگئی، چونکہ اردو شاعری فارسی شاعری کے زیر اثر عالم وجود میں آئی، اس لیے جب یہاں شعرا حشرات الارض کی طرح پیدا ہو گئے تو یہاں بھی یہ رسم وبا کی طرح عام ہوگئی۔ چنانچہ آپ ایسے شعرا کا کلام اٹھا کر دیکھیں، سرقہ سے مملو ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ زمانے نے ان کو بالکل نیست و نابود کر دیا۔ لیکن پہلے سرقہ کا یہ طریقہ تھا کہ غیر معروف اور گزشتہ لوگوں کے خیال کو اپنے الفاظ کا جامہ پہنا کر پیش کرتے تھے۔ ایک عرصے تک یہی دستور رہا۔ پھر ایک زمانہ ایسا آیا کہ معاصرین کے خیالات و نتائج افکار کو حک و اضافہ کے بعد اپنا بنا کر پیش کیا جانے لگا، چنانچہ میر انیس مرحوم کو کہنا پڑا:

لگا رہا ہوں مضامین نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

لیکن یہاں تک بھی غنیمت تھا کہ اس کا اثر صرف نظم کے اندر محدود رہتا تھا، ستم تو یہ کہ نثر بھی نہ بچی اور اس پر بھی بغیر کسی زحمت کے قبضہ ہو گیا۔

ہندوستانی صحافت سرقے کی صحافت ہے

ہندوستان کی صحافت کی جب کبھی تاریخ مدون کی جائے گی تو سرقہ کا ایک مستقل باب قائم کرنا پڑے گا، کیوں کہ یہاں کی صحافت کی ترقی کا دارومدار اسی ایک صنعت پر رہ گیا ہے۔ جرائد و اخبارات کی کثرت کے ساتھ مضمون نگار کی بھی کثرت ہوگئی ہے۔ جس شخص کو کاغذ پر دو چار الٹی سیدھی لکیریں کھینچنی آ گئیں، انشا پرداز ہو گیا۔ حالاں کہ اگر آپ غور سے دیکھیں تو آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ مولانا صاحب کا اس میں ایک حرف نہیں ہے، کسی دوسرے کا مضمون سامنے رکھا اور اس کی صورت مسخ کر کے ایک مضمون تیار کر لیا۔

قاعدہ ہے کہ ہر شخص کا ایک مخصوص رنگ انشا ہوتا ہے۔ یعنی تحریر کی روش ہر شخص کی جدا ہوتی ہے اور ایک خاص اسٹائل ہوتا ہے جس میں وہ ہر قسم کے مضامین لکھتا ہے، مگر گروہ سارقین میں یہ بات نہیں ہوتی۔ کیوں کہ ذات خاص کا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ جس کے مضمون سے سرقہ کیا، اسی کا رنگ آ گیا۔ ایسی صورت میں کوئی خاص رنگ کیوں کر قائم ہو سکتا ہے؟ ایک زمانے میں ہندوستان کے ایک مشہور رسالہ کو ایڈٹ کرتا تھا۔ اس قسم کے اہل قلم کا مجھ کو اس وقت خوب تجربہ ہوا ہے۔ کوئی صاحب مضمون کے ساتھ منت و سماجت کا خط لکھتے ہیں۔ بہر خدا ہمیں بھی کہیں چھاپ دیجیے۔

غرض یہ کہ اس قسم کے مضامین نگار آج کثرت سے پیدا ہو گئے ہیں، ان کا استقرا تامہ محال ہو گیا ہے اور مجھے کہنے میں کوئی حجاب نہیں کہ اس خرابی کے باعث خود ایڈیٹر

صاحبان ہیں۔

سارقوں کی فہرست طویل

مجھے نہیں معلوم کہ میری طرح اور لوگ بھی ملک کی اس نئی ترقی سے واقف ہیں یا نہیں، مگر میں ایک عرصہ سے واقف تھا، چنانچہ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس وقت میرے سامنے ایک طویل فہرست ایسے فاضل مضمون نگاروں کی موجود ہے جن کی کارگاہ شہرت کا دارومدار سرقہ کی رسم قدیم پر ہے۔ اس معاملہ میں جب میری معلومات اس قدر وسیع ہوگئیں تو میں نے خیال کیا کہ بعض دیگر بہی خواہان ملک وقوم کو اس سے آگاہ کروں۔ اتفاق سے جن جن بزرگوں سے میں نے ذکر کیا، وہ بھی اس سے واقف نکلے۔

چنانچہ اس اہم معاملے کی نسبت دیر تک گفتگو رہی اور یہ طے پایا کہ ایک آل انڈیا احتساب کانفرنس قائم کی جائے جس کا مقصد یہ ہو کہ پہلے خفیہ طریقے سے ان حضرات کو متنبہ کیا جائے۔ اگر کوئی مفید نتیجہ نہ نکلے تو اس گروہ میں سے کسی ایک شخص کو پبلک میں لے آیئے تاکہ دوسروں کو اس سے عبرت وتنبیہ ہو، چنانچہ زیر نقاب کارروئی ہوچکی مگر کوئی اثر نہ ہوا۔ اس لیے آج حسب قرارداد کانفرنس اس قوم کے ایک فرد کا حال مع اسناد و ثبوت پبلک میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہ واضح رہے کہ محض خیالات کی یکسانیت سے بدظنی نہیں قائم کرلی گئی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ سرقہ صرف خیالات کا نہیں کیا گیا بلکہ الفاظ و عبارت کا سرقہ کیا گیا ہے۔ پورے پورے پیراگراف نقل کیے گئے ہیں بلکہ جس مضمون سے سرقہ ہوا ہے، اس کی صورت مسخ کرکے جابجا حذف واضافہ کرکے پیش کیا گیا ہے۔ اس حیرت آباد عالم میں جرأت و جسارت کی ایسی ملعون مثالیں آپ کو کم ملیں گی جیسی آپ آگے چل کر ملاحظہ فرمائیں گے۔ کانفرنس کے سامنے جو طویل فہرست ہے، اس کے سرخیل ادیب جلیل حضرت مولانا مولوی منشی محمد الدین صاحب المتخلص بہ خلیقی وسابق المکنی بہ ابی الآزاردو بعدہ باب المعانی وحال کنیتہ ابوالمعالی ہیں۔

اس کے بعد 'الناظر' نے ابوالآرا خلیقی کے سرقہ شدہ مضامین کا تفصیلی تعارف پیش کیا ہے۔ یہ مضامین رسالہ 'نظام المشائخ' اور 'اسوہ حسنہ' میں کثرت سے شائع ہوتے تھے۔ حیرت انگیز بات ہے کہ ان رسائل کے مدیر ابوالکلام آزاد کے اسلوب تحریر سے اس قدر بے خبر تھے کہ وہ سارق کو پہچان نہ سکے۔

'الناظر' مزید لکھتا ہے:

اس وقت تک جس قدر مضامین ہماری نظر سے گزرے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اکثر و بیشتر صنعت مسروقہ میں لکھے گئے ہیں اور چونکہ ہمیشہ ہر دور میں آپ کا اسٹائل بدلتا رہا۔ آپ 'نظام المشائخ' اور 'اسوۂ حسنہ' کی جلدیں اٹھا کر دیکھیے، آپ یہ فرق بہت جلد محسوس کرلیں

گے۔ لیکن دور آخر میں چونکہ 'الہلال' پیش نظر رکھا گیا ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ 'الہلال' ہی کے کسی نہ کسی نمبر سے ماخوذ ومسروق ہے، اس لیے ابوالکلامیت ہر جگہ بول رہی ہے۔

سرقہ فن کے طور پر کیا جائے تو ہرج نہیں

آل انڈیا احتساب کانفرنس، سرقہ کی اس قدر شدید مخالف نہیں کہ محض ایک آدھ خیال کے سرقے پر کسی کی پگڑی اتار لی بلکہ حقیقت میں ان لوگوں کی مخالف ہے جو اس فن کی بحیثیت فن توہین کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ سرقہ ایک مرتب فن ہے، اس کے جو اصول و ضوابط ہیں، اگر ان کو ملحوظ رکھ کر پوری رازداری کے ساتھ انجام دیا جائے تو چنداں عیب نہیں۔

'الناظر' کے صفحات میں سرقہ شدہ مضامین کی اشاعت

نثر میں سرقے کا دوسرا بڑا واقعہ ۱۹۳۰ میں پیش آیا اور حیرت انگیز بات یہ تھی کہ یہ سرقہ 'الناظر' لکھنؤ کے صفحات پر جنوری ۱۹۳۰ میں پیش آیا اور حیرت انگیز بات یہ تھی کہ سرقہ 'الناظر' لکھنؤ کے صفحات پر جنوری ۱۹۳۰ میں مولوی حکیم سید انیس شاہ، احمد قادری الرزاقی کے قلم سے شائع ہوا۔ یہ وہی 'الناظر' تھا جس نے ۱۹۱۹ میں 'آل انڈیا احتساب کانفرنس' قائم کرکے سرقے کے خلاف جہاد کا اعلان کیا تھا۔

پنڈت کیفی کے مضمون کا سرقہ

مولوی حکیم انیس شاہ نے پنڈت کیفی کے ایک خطبے شمس العلما حضرت آزاد مرحوم کو من وعن اپنے نام سے شائع کیا۔ یہ خطبہ الہ آباد کے رسالہ 'ادیب' بابت مارچ ۱۹۱۰ میں طبع ہوا تھا۔ بعد میں یہ خطبہ پنڈت صاحب کی کتاب 'منشورات' میں شامل کیا گیا۔ 'منشورات' پنڈت کیفی کے مختلف خطبات کا مجموعہ ہے۔ یہ خطبے ہندوستان بھر میں دیے گئے تھے۔ پنڈت جی ان خطبات کی اشاعت سے پہلے نظر ثانی، ترمیم اور اضافے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن 'الناظر' میں ان کے مضمون کی سرقہ شدہ صورت کی اشاعت کے بعد پنڈت نے یہ ارادہ ملتوی کردیا اور ہنگامی بنیادوں پر ۱۹۴۳ میں 'منشورات' کی اشاعت کا فیصلہ کیا تاکہ سارقین دوسرے خطبات پر ہاتھ صاف نہ کرسکیں۔ 'منشورات' کے شروع میں 'پہلے ایڈیشن پر نوٹ' کے نام سے ناشر کا نوٹ ملاحظہ کیجیے:

> ''حضرت کیفی ابھی ان لکچروں اور مضامین (منشورات) کو اس صورت میں طبع کرنا پسند نہیں کرتے تھے، کیوں کہ ان میں بعض کی نظر ثانی کرنی تھی، جس کی ان کو اس وقت فرصت نہیں۔ لیکن جب ان کو یہ بتایا گیا کہ آپ کے مضامین کے صفحوں کے صفحے لوگ

سرقہ کررہے ہیں تو مسکرا کر فرمایا کہ اب ضرور شائع کردو۔ کیوں کہ اب یقین ہوگیا کہ ان میں کچھ ہے اور وہ نشر واشاعت کے مستحق ہیں۔

یہاں ایسے سرقہ بالنثر کی صرف ایک نظیر دی جائے گی:

حضرت ممدوح نے جناب آزاد مرحوم کے سانحہ پر ایک مضمون لکھا تھا جو 'شمس العلما حضرت آزاد مرحوم' کے عنوان سے ان کے نام پر الہ آباد کے مشہور مگر اب مرحوم رسالہ 'ادیب' بابت ماہ مارچ ۱۹۱۰ میں چھپا تھا اور جیسا کہ اس کا حق ہے، بہت مقبول ہوا۔ اس کے بیس برس بعد ایک صاحب مولوی حکیم سید شاہ انیس احمد قادری الرزاقی نے جنوری ۱۹۳۰ سے لکھنؤ کے 'الناظر' میں ایک سلسلۂ مضامین شروع کیا، جس کا عنوان تھا، 'ادبا و ادبیات اردو'۔ اس سلسلے کے دوسرے نمبر مندرجہ 'الناظر' بابت فروری ۱۹۳۰ (جلد ۳۷، نمبر ۳) مولوی حکیم انیس احمد صاحب مذکورہ سطریں ہی نہیں، صفحے کے صفحے 'ادیب' کے مذکورہ صدر مضمون سے اپنی تحریر میں ملا کر بلا تکلف نقل کیے جاتے ہیں۔ بالکل اس طرح کہ گویا وہ ان کے رشحات قلم ہیں۔ نہ اقتباس کے لیے واوین کا نشان ہے نہ ادیب کا حوالہ۔ نہ اصل مصنف کے قول کا ذکر، نہ ایسے ہی مبہم فقرے؛ "یہ جوان کی نسبت کہا گیا ہے"، "کسی نے ان کے متعلق ٹھیک لکھا ہے" وغیرہ۔ تمثیل کے طور پر یہاں تشریح کی جاتی ہے۔" (اس کے بعد مرتبین نے 'ادیب' اور 'الناظر' کے صفحات نمبر، سطر نمبر وغیرہ کی تفصیلات پہنچائی ہیں جو ہم بوجہ طوالت حذف کررہے ہیں۔ مدیر)

مال مسروقہ کی یہ لمبی فہرست دیکھ کر جناب کیفی نے مسکرا کر یہ فرمایا کہ میں غنیمت سمجھتا ہوں کہ سارق نے مسروقہ جیسا تھا ویسا ہی بازار میں لا کر رکھ دیا، اس کا چہرہ نہیں بگاڑا۔

[۳۹]

ماہنامہ 'معاصر' پٹنہ اور سرقہ

اکتوبر ۱۹۴۳ کے ماہنامہ 'معاصر' پٹنہ میں سید علی اکبر قاصد نے جو خانوادہ پھلواری شریف کے فرزند تھے، عصمت چغتائی کی 'ضدی' کو ترکی کی مصنفہ کے ناول 'ہاجرہ' کا چربہ ثابت کیا۔ یہ ناول انگریزی زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس کا اردو ترجمہ ۱۸۹۹ میں مطبع مفید عام، آگرہ سے شائع ہو چکا تھا۔ ۴۳ سال بعد اس کتاب کا چربہ عصمت چغتائی نے اتارا۔ لطف کی بات یہ تھی کہ چربہ کرتے ہوئے اصل انگریزی ناول کو مشق ستم بنانے کے بجائے اردو ترجمہ پر انحصار کیا گیا۔ [۴۰]

محمد حسین آزاد کے سرقے

محمد حسین وہ ساحر ہے جس کی 'گپ' بھی بقول شبلی وحی معلوم ہوتی تھی۔ مہدی افادی نے

آزاد کو 'اردو کے عناصر خمسہ' میں شامل کیا ہے۔ ڈاکٹر عبدالودود کا دعویٰ تھا کہ آزاد انگریزی نہیں جانتے تھے۔ ڈاکٹر کشفی کی تحقیق ہے کہ آزاد انگریزی نہیں جانتے تھے۔ اس بات پر اتفاق ہے کہ آزاد کے بہت سے مضامین اور کتابیں انگریزی ادبیات کا سرقہ، چربہ، استفادہ اور استفاضہ ہیں۔ کشفی صاحب کی تحقیق کے مطابق 'شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار'، 'علمیت اور ذکارت کے مقابلے' جانسن اور ایڈیسن کے مضامین کا اعلیٰ ترجمہ ہیں۔

ڈاکٹر صادق نے 'نیرنگ خیال' کے مضامین کے انگریزی ماخذات اور 'توبتہ النصوح' کے ماخذ کا بھی سراغ لگایا اور تحقیقات پیش کیں۔

سخن دان فارس کے ان ابواب کا (پہلا، چھٹا اور ساتواں، حصہ دوم) دوسرا اہم ماخذ مالکم صاحب کی 'تاریخ ایران' ہے۔ ان اطلاعات کے علاوہ جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، تقریباً تمام اطلاعات جو سخن دان فارس کے ان ابواب میں درج ہیں، اس تصنیف سے (اصولاً تالیف ہونا چاہیے) ماخوذ ہیں، لیکن تین اقتباسات کے سوا، جہاں آزاد نے اس تصنیف (تالیف) کی طرف اشارہ کیا ہے، انھوں نے کہیں بھی اس سے استفادے کا ذکر نہیں کیا۔ [۴۱]

مجھے اس سے اتفاق نہیں کہ آزاد انگریزی جانتے تھے، کچھ الفاظ معلوم ہوں تو اور بات ہے۔ میں اسے بھی تسلیم نہیں کرتا کہ انھوں نے آب حیات اور سخندان فارس کی تصنیف میں 'مستشرقین یورپ کی علمی کاوشوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ [۴۰]

جو شخص ایک پرانی رباعی کو سودا سے منسوب کر کے فاخر مکین کی ہجو بنا دیتا ہے، جو بیدل اور جعفر زٹلی کے بیچ کے معاملے کو جعفر اور سودا کا معاملہ بنا دیتا ہے، جو قاسم کے منشا کے برعکس مرزا مظہر جان جاناں کے قاتل کو سنی قرار دیتا ہے، جو جھوٹ موٹ معرکے تصنیف کرتا ہے یا تذکروں سے بے ضرر مسابقتوں کو اٹھا کر معرکوں میں تبدیل کر دیتا ہے، جو یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ وہ بیس سال تک دن رات ذوق کی حضوری میں رہا، حالاں کہ ذوق کے انتقال کے وقت اس کی عمر تقریباً ساڑھے چوبیس سال تھی، جو خود غزلیں کہہ کر ذوق کے انتقال کے کلام میں شامل کر دیتا ہے، وہ دور دور تک محقق نہیں، ادبی جعل ساز ہے۔ بحیثیت راوی اس کی حیثیت صفیر بلگرامی، شاد عظیم آبادی، نصیر حسین خیال اور مفتی انتظام اللہ شہابی سے بہتر نہیں۔ ('اردو کی ادبی تاریخیں'، ڈاکٹر گیان چند، انجمن ترقی اردو، کراچی ۲۰۰۰، ص ۱۰۰)

علامہ نیاز فتح پوری کے سرقے

سرقہ نگاری میں جناب علامہ نیاز فتح پوری نے عالم گیر شہرت حاصل کی، ان کی سرقہ نویسی کے

چرچے ان کے دور عروج میں عام ہوگئے تھے۔ اس باب میں کوئی ان کا حریف نہیں۔ مولانا سید ابوالاعلی مودودی نے انھیں سلسلہ وار مضامین کا مسودہ اشاعت کے لیے دیا تو شروع کے مضامین انھوں نے اپنے نام سے شائع کر لیے۔ مولانا مودودی نے احتجاج کیا، لہٰذا بقیہ مضامین ان کے نام سے شائع کردیے گئے۔[۴۲]

'فراست الید' کیرو کی کتابوں کا چربہ ہے، ہاتھوں کے عکس اور متن کیرو سے لیے گئے ہیں، مختلف دائرہ ہائے المعارف (انسائیکلوپیڈیا) سے تراجم کرکے باب 'استفسارات' میں وہ علم کے موتی بکھیرتے تھے۔ یوسف بخاری صاحب کی روایت ہے کہ کئی بار علامہ کی خواہش پر انھوں نے ان کا گھڑا ہوا سوال باب استفسارات کے لیے بھیجا اور اس کا تفصیلی جواب جو پہلے سے سرقہ یا ترجمہ شدہ تھا، شائع ہوگیا۔

'ترغیبات جنسی' ہیولاک ایلیس کی شہرہ آفاق کتاب ''Studies in the Psychology of sex'' کا چربہ ہے۔ نیاز کی کتاب 'انتقادیات' کا مضمون ادبیات اور اصول نقد ولیم ہنری ہڈسن کی کتاب ''An introduction to the study of Literature'' کا سرقہ ہے۔

کرشن چندر کا سرقہ

دلی سے جو 'چمنستان' نکلتا تھا، اس میں ایک صاحب نے کرشن چندر کے ناول 'شکست' کے بارے میں ایک عجیب وغریب مضمون لکھا تھا۔ انھوں نے بھی دلائل وشواہد دے کر ثابت کیا تھا کہ کرشن چندر نے خیالات اور الفاظ کہاں کہاں سے لیے ہیں۔ مجھے اس کی تفصیل یاد نہیں لیکن اتنا ضرور یاد ہے کہ اس نے دل پر کوئی ناخوشگوار اثر نہیں چھوڑا تھا۔[۴۳]

'مراۃ الشعرا' سرقے کا شاہکار

حال ہی میں تنہا صاحب نے جو 'تذکرۂ شعرا بنام مراۃ الشعرا' دو جلدوں میں چھپوایا ہے اور جس میں 'ولی دکنی سے لے کر محمد یحییٰ تنہا' تک جملہ شعرائے اردو کے حالات ہیں، ہر شاعر کے ۷۲ نشتر جمع کیے گئے ہیں اور لطیفہ در لطیفہ یہ ہے کہ ۷۲ نشتر میر کے بھی جمع نہ ہو پائے، نہایت پھسپھسا انتخاب ہے۔ اگر انھیں ۷۲ نشتر کے بجائے ۷۲ لٹھ کہا جائے تو بے جا نہیں۔

حالات میں تحقیق کا یہ عالم ہے کہ شروع میں تو میں نے کتاب کے حاشیوں پر نوٹ لکھنے کی ابتدا کی اور یہ سوچا کہ انھیں مرتب کرکے ایک مضمون کی شکل دے دوں گا لیکن جب وہ غلطیاں بجائے خود ایک تصنیف بننے کی منزل میں آنے لگیں تو گھبرا کر پنسل رکھ دی۔

'مراۃ الشعرا' پڑھنے کے بعد یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ آخر اس تذکرے کے نہ ہونے سے ہمارے ادب میں کون سی کمی تھی؟ اور کس معیار و اعتبار سے فاضل مصنف نے اسے لکھ کر (اپنا وقت تو خیر ٹھیک ہی صرف کیا) ہمارا وقت کھویا۔

'مراۃ الشعرا' بھی ملاحظہ فرمائیے اور اس میں جو 'آبیاریاں' کی گئی ہیں، ان کی قلعی کھولیے۔

[۴۴]

پروفیسر عقیل کا سرقہ

پروفیسر سید محمد عقیل نے اقبال کے ایک 'غیر مطبوعہ' خط کو ایک 'نئی دریافت' کے طور پر 'ہماری زبان' ۲۲ مارچ ۱۹۹۷ میں پیش کیا تھا۔ اس مضمون پر نقد کرتے ہوئے ڈاکٹر مختار الدین آرزو نے اپنے مضمون 'علامہ اقبال کے ایک نودریافت خط کے بارے میں' میں بتایا کہ جس خط کو غیر مطبوعہ کہا گیا ہے، وہ اقبال نامہ مرتبہ شیخ عطاالله میں موجود ہے۔[۴۵]

حکیم الامت کا سرقہ

''مولانا تھانوی نے مرزا قادیانی کی مختلف کتابوں کی بعض عبارات اپنی کتابوں میں من وعن نقل کی ہیں۔ ہم مزید تحقیق تو اہل تحقیق کے سپرد کرتے ہیں، اس وقت مولانا تھانوی کی ایک کتاب 'المصالح العقلیہ' زیر نظر ہے۔

مرزا قادیانی نے اپنی کتاب 'کشتیٔ نوح' میں پنج وقتہ نمازوں؛ فجر، ظہر، عصر، مغرب، عشا کے اوقات کے تعین کی وجہ بیان کرتے ہوئے جو کچھ لکھا، مولانا تھانوی نے اس کی من وعن نقل اپنی مذکورہ کتاب میں کی۔'' اس دعوی کے بعد مؤلف کتاب 'شاہ حسن گردیزی' میں ص ۵۵۴ سے لے کر ۵۶۶ تک دونوں کتابوں کے حوالے آمنے سامنے نقل کیے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے مرزا غلام احمد کی کتاب 'اسلامی اصول کی فلاسفی' کے کچھ اقتباسات کا بھی موازنہ پیش کیا ہے۔[۴۶]

متفرق سرقے

اس وقت میرے ذہن میں کچھ عرصے پہلے کے دو واقعات ابھر رہے ہیں؛ ایک دلی کے کسی رسالے میں چند ماہ قبل کسی ہندو دوست نے موپاساں کا کافی مشہور افسانہ 'The Necklace' کو 'قیمتی ہار' کا عنوان دے کر اسے اردو میں ترجمہ کرکے مقامی ناموں اور پس منظر کے ساتھ اپنے نام سے چھپوایا تھا۔

دوسرا کچھ عرصہ گزرا، جب جناب شوکت صدیقی کراچی سے 'روح ادب' کو ترتیب دیتے تھے۔ 'روح ادب' کے ایک شمارہ میں ایک مشہور اردو ڈرامہ نویس کا ڈرامہ نظر سے گزرا۔ آسکر وائلڈ کے ڈرامے 'The Importance of Being Earnest' کی من وعن نقل تھی۔ صرف کرداروں کے نام دیسی تھے۔

۵ اپریل ۱۹۵۸ بروز ہفتہ ڈھائی بجے سے سوا تین بجے دوپہر تک ریڈیو پاکستان (کراچی) سے جنوبی ایشیا میں سننے والوں کے پروگرام میں جناب پرویز رومانی کا 'افسانوں کی بستی' نشر ہوا، جسے شمس الدین بٹ نے پیش کیا۔

مجھے اب جناب پرویز رومانی سے پوچھنا ہے کہ 'افسانوں کی بستی' کا امریکن ناول 'Leave her to Heaven' کے ساتھ اس حد تک توارد کا جواز آپ کیا پیش کرتے ہیں؟ کیا اسے خیالات اور پلاٹ کا توارد کہا جا سکتا ہے؟

ہیرو کا ادیب ہونا، اپنے چھوٹے اور اپاہج بھائی پر جان چھڑکنا، ہیرو کی محبوبہ اور بیوی کو اس میں ڈبو دینا، پھر خود سیڑھیوں سے جان بوجھ کر پھسلن سے ہونے والے بچے کو ہلاک کرنے کی کوشش کرنا، آخر میں خودکشی کر لینا لیکن اپنی رقیبہ کو پھنسوانے کے لیے چند بناوٹی شہادتیں چھوڑ جانا۔

عدالت کا سین۔[۴۷]

محمد یونس بٹ کے سرقے

''محمد یونس بٹ پیشے کے لحاظ سے ڈاکٹر (ایم بی بی ایس) ہیں اور فن کے لحاظ سے مزاح نگار ہیں۔ اب تک ان کی بیس سے زائد شگفتہ تصانیف منظر عام پر آ چکی ہیں۔ ان کے ہاں پہلی سے آخری کتاب تک مشتاق احمد یوسفی کے اثرات موجود ہیں، بلکہ خود یوسفی موجود ہیں۔ ان کے ہاں اثرات نے 'سرقہ' کا روپ دھار لیا ہے۔ یوسفی کے جملے ایسے ہیں جو یونس بٹ نے ذرا سی تبدیلی کے ساتھ اپنے نام منتقل کر لیے ہیں، بعض اوقات تو ذرا سی تبدیلی کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی۔'' خوشاب سے نکلنے والے سہ ماہی رسالے 'شبیہ' نے مشتاق احمد یوسفی نمبر میں ص ۲۸۸ سے ص ۳۲۰ تک سرقہ شدہ جملے نقل کیے ہیں جو سرقہ کا شاہکار ہیں۔ یونس بٹ کو سرقہ کرنے میں شاید بے حد روحانی تسکین میسر آتی ہے، اس بارے میں وہ خود اپنی معذوری بیان فرماتے ہیں: ''اب آپ کو کیا بتائیں، جس سیانے کی بات یاد رہتی ہے اس کا نام یاد نہیں رہتا، جس کا نام یاد رہتا ہے اس کی بات یاد نہیں رہتی۔''

اس بحث میں مشتاق احمد یوسفی کی رائے بھی پیش نظر رکھی جانی چاہیے:

> نئے لکھنے والوں میں سب سے ذہین اور طباع ڈاکٹر یونس بٹ ہیں، لیکن انھوں نے اپنے ساتھ بہت ظلم کیا، افتخار عارف نے انھی کی تقریب میں کہا تھا کہ ڈاکٹر یونس بٹ واوین سے الرجک ہیں، تعریف بھی کی تھی، لیکن اس خامی کی طرف بھی اشارہ کیا تھا۔ اب چونکہ انھیں کالم کا پیٹ بھرنا پڑتا ہے اور کچھ نہ کچھ لکھنا پڑتا ہے، تو وہ اس Pitfall میں گر جاتے ہیں کہ مثلاً English Jokes کا ترجمہ کر دیا، یا اپنے ہم عصروں کے جملوں کو جوں کا توں، یا تھوڑی ردو بدل سے، یا ان کے خیالات کو مختلف انداز میں پیش کر دیا۔ عام پڑھنے والا اخبار کا، وہ تو نہیں جانتا، اس کو وہ تو داد دے گا، تو وہ بہت پاپولر بھی ہو جائیں گے، مگر کوئی دن تو آئے گا جب محاسبہ ہوگا اور ظاہر ہے جو نقاد ہوگا، وہ باخبر آدمی ہوگا۔ تو اس میں پھر نقصان یہ ہوگا کہ ان کا اپنا بھی جو contribution ہے، وہ بھی مسروقہ میں شامل ہو جائے گا۔ حالاں کہ جیسا فقرہ ڈاکٹر یونس بٹ بنا سکتے ہیں، ویسا فقرہ ہم نہیں لکھ سکتے لیکن پھر بھی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ اپنے سے کمتر درجے کے لکھنے والوں سے اس طرح استفادہ کرنے کی کوشش کیوں کرتے ہیں؟

ڈاکٹر یونس بٹ کی ایک کتاب کی تقریب رونمائی میں، جس کی صدارت خود مشتاق احمد یوسفی کر رہے تھے اور جو لاہور کے کسی پنج ستارہ ہوٹل میں منعقد کی گئی تھی، صاحب صدر کو خطبۂ صدارت میں یہ تک کہتے ہوئے سنا کہ: ''میں یونس بٹ صاحب کو یہ مشورہ دینا چاہوں گا کہ وہ مجھے کم پڑھا کریں۔ اگر مجھے پڑھنا ضروری ہے تو مجھے Quote نہ کریں اور اگر مجھے Quote کرنا بھی ضروری ہے تو خدارا واوین میں کیا کریں اور اگر میرے جملے بڑھ جائیں تو اپنے واوین میں کر لیا کریں، اس طرح کم از کم ان کے جملے میرے کھاتے میں تو نہیں پڑیں گے۔''

طارق حسین نے 'یوسفیات' میں کچھ ایسے جملے دیے ہیں جو یا تو مشتاق احمد یوسفی کے جملوں کا من وعن چربہ ہیں یا ان کے جملوں سے ہی تراشے گئے ہیں، سرقے کی نشان دہی کرتے ہوئے انھوں نے یونس بٹ پر بلیغ تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انگریزی کے معروف نقاد جانسن نے کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے جو رائے دی تھی، کہیں ایسا نہ ہو کہ ڈاکٹر یونس بٹ کی ہر تصنیف کے بارے میں کل ہر صاحب رائے کی یہی رائے ہو۔

> "This book is both good and original. But unfortunately where it is good, it is not original and where it is original, it is not good." (295)

[۴۸]

سرقوں کے خلاف 'مہر نیم روز' کا جہاد اکبر

۱۹۵۶ میں خانوادہ شاہ سلیمان پھلواری کے فرزندوں حسن مثنیٰ ندوی اور علی اکبر قاصد نے کراچی سے 'مہر نیم روز' نکالنے کا فیصلہ کیا۔ مجلس ادارت میں تین سید حسن مثنیٰ ندوی، علی اکبر قاصد اور سید ابوالخیر کشفی شامل تھے۔ اس رسالے کی اشاعت کا پس منظر حسن مثنیٰ ندوی کے الفاظ میں یہ تھا:

> ''علی اکبر قاصد انگریزی کے بہت اچھے ادیب اور نقاد تھے۔ غالب کی آواز ان کے دل و دماغ پر چھائی ہوئی تھی ...... ہم لوگ بالعموم فکر و نظر کو قتل ہوتے دیکھ کر شدید اذیت میں مبتلا تھے۔ قاصد نے کہا آیئے ایک رسالہ نکالیں، 'مہر نیم روز'۔ میں نے کہا کہ مشکل نام ہے، انھوں نے کہا 'دنیا میں کوئی چیز مشکل نہیں ہے۔' ہم دونوں نے سید ابوالخیر کشفی کو ساتھ لیا، ادارت میں ہم تینوں کے نام داخل ہوئے۔ ۱۹۵۶ کی فروری سے اس رسالے کی اشاعت شروع ہوئی۔ یہ غالب کی وفات کا مہینہ تھا اور رسالے کا نام بھی غالب ہی

سے مستعار لیا گیا تھا۔ یہ علمی و ادبی رسالہ تھا۔ علم اور ادب ہی بنیادی چیز ہے جو آدمی کو آدمی بناتی ہے ......

رسالہ نکلا اور بڑی شان سے نکلا۔ ادارے نے اس رسالے کو عام کرنے کے لیے اپنی جانب سے سخاوت تک کے اقدامات کیے، پورے برعظیم میں اس کو پہنچایا۔ بھارت میں اور اپنے پاکستان کے دونوں حصے میں۔ اعزازی کاپیاں بھی بہت سے ادیبوں کی خدمت میں ارسال کیں، لیکن کم ہی لوگ تھے جو قلمی امداد کا خیال آیا اور جن کو آیا ان میں سے بعض ممتاز صاحبان اخلاص کی خدمت میں 'نجی طور پر' بغیر کسی اعلان کے ادارے نے 'کچھ' پیش بھی کیا۔ ان میں سے مرحوم ممتاز مفتی اور مرحوم ڈاکٹر ابواللیث کو میں کبھی نہیں بھول سکتا۔ اللہ ان کی مغفرت فرمائے۔ اس رسالے کی طرف لپکتے سب تھے، اس میں مضامین ایسے شائع ہوتے تھے، علمی و ادبی اور فکری راستہ دکھانے والے اور زندگی کے نکتے یاد دلانے والے۔ .....

'مہر نیم روز' کا پہلا شمارہ فروری ۱۹۵۶ کو منظر عام پر آیا اور ادبی سراغ رساں کے نام سے 'چہ دلاور است' کے عنوان سے علمی، ادبی و تحقیقی سرقوں کا مستقل سلسلہ شروع ہوا۔

یہ ادبی سلسلہ ادبی سراغ رساں کے قلمی نام سے دو سال تک مسلسل جاری رہا۔ سراغ رسانوں کی فہرست میں حسن مثنیٰ ندوی، ابوالخیر کشفی، علی اکبر قاصد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، نظیر صدیقی، قاضی عبدالودود وغیرہ شامل تھے۔

'مہر نیم روز' میں 'چہ دلاور است' کے عنوان سے علمی، ادبی، تحقیقی سرقوں کی سرگزشت کی تفصیل پیش کی جارہی ہے۔ کل اکتیس مضامین تحریر کیے گئے، ۲۴ مضامین شائع ہوئے، جب کہ سات مضامین غیر مطبوعہ ہیں۔ ایک مضمون جو دانتے کے سرقے کا احاطہ کرتا ہے، حبیب الحق ندوی صاحب نے تحریر کیا تھا، یہ کسی اور رسالے میں شائع ہوا، بعد ازاں 'کاروان ادب' لکھنؤ میں بھی شائع ہوا۔

یہ مضامین اپریل ۱۹۵۶ سے ستمبر ۱۹۵۸ تک مسلسل شائع ہوئے، کچھ وقفے بعد مارچ ۱۹۶۰ میں دو مضامین شائع ہوئے پھر ایک طویل وقفے کے بعد آخری مضمون ۱۹۷۰ میں شائع ہوا۔ ۱۹۷۷ میں 'مہر نیم روز' ہمیشہ کے لیے بند کردیا گیا۔ مطبوعہ و غیر مطبوعہ مضامین کی ترتیب زمانی درج ذیل ہے:

مرزا حیرت	ابوالخیر کشفی	غیر مطبوعہ
تاریخ امت	سید حسن مثنیٰ ندوی	غیر مطبوعہ
ترجمان القرآن	سید حسن مثنیٰ ندوی	غیر مطبوعہ
انڈین فلاسفی	سید حسن مثنیٰ ندوی	غیر مطبوعہ
اعجاز المسیح	سید حسن مثنیٰ ندوی	غیر مطبوعہ
علامہ ابوالفضل	سید ابوالخیر کشفی	غیر مطبوعہ

مرزا حیرت	سید ابوالخیر کشفی	غیر مطبوعہ
اطالوی بیداری	حبیب الحق ندوی	غیر مطبوعہ
ترغیبات جنسی	سید حسن مثنیٰ ندوی	جون ۱۹۵۶
سیر المصنفین	سید حسن مثنیٰ ندوی	جولائی ۱۹۵۶
نیلی چھتری	سید حسن مثنیٰ ندوی	اکتوبر ۱۹۵۶
اس نے کہا	سید حسن مثنیٰ ندوی	نومبر ۱۹۵۶
عالم گم گشتہ	سید حسن مثنیٰ ندوی	دسمبر ۱۹۵۶
فانی بدایونی	سید حسن مثنیٰ ندوی	جنوری ۱۹۵۷
نظام اقتصادیات	سید حسن مثنیٰ ندوی	مارچ ۱۹۵۷
اردو	سید حسن مثنیٰ ندوی	مئی ۱۹۵۷
نقادان کرام	سید حسن مثنیٰ ندوی	اکتوبر ۱۹۵۷
ضدی	سید علی اکبر قاصد	مارچ ۱۹۵۶
ن۔م۔راشد	سید علی اکبر قاصد	اپریل ۱۹۵۶
چھر	سید ابوالخیر کشفی	فروری ۱۹۵۶
نیرنگ خیال	سید ابوالخیر کشفی	اگست ۱۹۵۶
احتساب کانفرنس	رسالہ 'الناظر' لکھنؤ	مئی ۱۹۵۶
تصور اقبال	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	جولائی، اگست ۱۹۵۷
نرگس جمال	نظیر صدیقی	جون ۱۹۵۷
مزدور کی بیٹی	رسالہ 'زمانہ' کانپور	اپریل ۱۹۵۷
شہزادہ اور عورت	سید ابوالخیر کشفی	اپریل ۱۹۵۸
فارابی	حافظ غلام مرتضیٰ	ستمبر ۱۹۵۸
مثنوی	قاضی عبدالودود	جون، جولائی ۱۹۵۸
چراغ تلے اندھیرا	سلیم عاصمی	جنوری سالنامہ ۱۹۵۸
اصول تمدن	سید ابوالخیر کشفی	اپریل ۱۹۵۹
ید بیضا	مولانا احسن مارہروی	ستمبر ۱۹۶۰

مولانا حسن مثنیٰ ندوی مرحوم کے مسودات سے سرقہ بازوں کی ایک فہرست بھی برآمد ہوئی ہے۔ اس فہرست کی تفصیل ابوالانشا کے قلم سے پڑھیے: ان موضوعات پر کام کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانات راہ مولانا نے بتا دیے ہیں۔

(۱) شوپنہار:

شوپنہاور کی جہاں تک زندگی اور فلسفے کا تعلق ہے، مجنوں گورکھپوری کی کتاب تمام تر ٹامس وٹیکر کی تلخیص و ترجمہ ہے۔ ابواب و عنوانات بھی انھوں نے اسی سے اخذ کیے ہیں۔

(۲) صحابیات:
نیاز فتح پوری نے لکھی ہے اور 'دارالمصنفین' کی کتاب 'سیر الصحابیات' ان کا ماخذ ہی نہیں حاصل ہے۔

(۳) فتنۂ تاتار:
ایم اسلم کی مشہور کتاب ہے مگر اس ناول نگار نے دوسرے مشہور ناول نگار عبدالحلیم شرر کی کتاب 'زوال بغداد' کو اپنا حصہ بنالیا ہے۔

(۴) آغاز ہستی:
مجنوں گورکھپوری کی کتاب ہے مگر کہتے ہیں کہ برنارڈ شا کی کتاب 'Back to Methnila' ان کے سامنے تھی۔

(۵) معروف رقاصہ:
پطرس بخاری کی کتاب ہے، میری کوریلی ان کے سامنے تھی۔

(۶) طلسمات:
عبدالحلیم شرر کی کتاب ہے اور ملک العزیز ورجینا بھی، رام بابو سکسینہ کا بیان ہے کہ اسکاٹ کی تصنیف ان کے سامنے تھی۔

(۷) خواب ہستی:
مرزا محمد سعید کی کتاب ہے۔ چارلس ریڈ کا چربہ ہے۔

(۸) الحمرا کی کہانیاں:
غلام عباس نے لکھیں، واشنگٹن ارونگ کی انگریزی کتاب اسی نام سے ہے الحمرا کی کہانیاں۔

(۹) کرنیں، شگوفے، حماقتیں:
شفیق الرحمٰن: لیکاک، (Library Lappes)

(۱۰) پچھتاوے:
شفیق الرحمٰن: ڈیمن رینیان (Good Solder Shewich)

(۱۱) سلیم اللہ خاں (افسانہ): منٹو؛ سمرٹ ماہم
(۱۲) اس منجدھار میں (افسانہ): منٹو؛ سمرٹ ماہم
(۱۳) جاڑے، سردی گرمی (افسانہ): فرحت اللہ بیگ؛ Destrninter Series 5th
(۱۴) مرزا مینڈکی (افسانہ): ایم اسلم؛ مارک ٹوئین (Jumping Frog)
(۱۵) نرگس: ایم اسلم؛ ایلگزینڈر ڈوماز (Lady with the canalions)

(۱۶) رات (افسانہ): اے حمید؛ موپاساں (Night)
(۱۷) مثلث (افسانہ): عزیز احمد؛ ڈمر چارلس
(۱۸) کلیاں (افسانہ): عزیز احمد؛ ڈمر چارلس
(۱۹) ابھوشن (افسانہ): پریم چند؛ ایوام آڈن
(۲۰) گنا: مجنوں گورکھپوری؛ ٹینی سن اور ٹامس ہارڈی (Tess)
(۲۱) ترقی پسند ادب: عزیز احمد؛ ڈیوڈ گوما (Croche)
(۲۲) تاریخ الدولتین: نیاز فتح پوری؛ جرجی زیدان، التمدن الاسلامی۔
(۲۳) دلیر مجرم: ابن صفی؛ پٹیر سنی (The centre design)
(۲۴) نیلی سوئی: مظہر انصاری؛ پٹیر سنی (The centre design)
(۲۵) پہاڑوں کی ملکہ: ابن صفی؛ سرایچ رائیڈر ہیگرڈ
(۲۶) خونی دیوتا: ابن صفی؛ سرایچ رائیڈر ہیگرڈ
(۲۷) انور: ابن صفی؛ لیلی چارٹرس 'دی سائمن ٹمپلر'۔

[۴۹]

'مہر نیم روز' اور حسن مثنیٰ ندوی نے سرقہ نویسی اور سرقہ بازوں کے سلسلے میں جہاد اکبر کیا۔

وقار عظیم اور سجاد باقر رضوی کے سرقے

ممتاز لیاقت کی تحقیقات سرقہ 'بکف چراغ دارد' کے مطابق پروفیسر سید وقار عظیم نے 'تاریخی ناول اور اس کا فن' کے نام سے رسالہ 'سویرا' کے ۲۶ ویں شمارے میں ایک سرقہ شدہ مضمون شائع کیا۔ یہ مضمون Alfred Tresidder Sheppard کی کتاب "The Art & Practice of Historical Fiction" سے لفظ بہ لفظ سرقہ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۰ میں Humphrey Toulmin نے لندن سے شائع کی تھی اور تاریخی ناول کے فن پر مشہور اور معرکہ آرا تصنیف ہے۔ وقار عظیم صاحب دانش گاہ پنجاب سے وابستہ تھے۔ جامعہ پنجاب کے دائرہ المعارف اسلامیہ کے لیے وقار عظیم صاحب نے امانت لکھنوی پر مقالہ تحریر فرمایا تو یہ مقالہ بھی حسب سابق سرقہ تھا اور سید مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب 'لکھنؤ کا عوامی اسٹیج' (مطبوعہ ۱۹۵۷، سلیمی پریس، الہٰ آباد) سے لفظ بہ لفظ سرقہ کیا گیا۔ جامعہ پنجاب سے ملحقہ علمی ادارے اورینٹل کالج کے استاد پروفیسر سجاد باقر رضوی نے مجلس ترقی ادب کے سہ ماہی مجلّے 'صحیفہ' کے ۳۶ ویں شمارے بابت، جولائی ۱۹۶۶ میں 'ہنسی کے متعلق عرب حکما کے چند نظریات' پر مقالہ تحریر فرمایا۔ یہ مقالہ Franz Rosental کی کتاب 'Humour in Early Islam' سے سرقہ کیا، یہ سرقہ کتاب کے ضمیمہ Appendix on Langhter صفحہ ۱۳۳ تا ۱۳۸ سے چربہ کیا گیا ہے۔ اورینٹل کالج اور دانش گاہ پنجاب کے دو اہم اساتذہ کے سرقوں سے صورت حال کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی سرقوں کی نئی اقسام کی صدی

بیسویں صدی میں سرقوں کی انگنت اقسام ایجاد کی گئیں، مثلاً محققین کے مسودات کی چوری کر کے اپنے نام سے شائع کرالینا، دوسرے محققین کی عسرت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے اونے پونے داموں پر مسودات خرید لینا، عقیدت مند کی طرح حاضر خدمت ہو کر کسی موضوع کو چھیڑنا اور گفتگو کے دوران بکھرنے والے لولوئے لالہ کو سمیٹ کر مقالے تیار کرنا، کسی گوشہ نشین اہل علم سے استفادہ کرتے ہوئے گفتگو ریکارڈ کر لینا یا ان کی مجالس کو محفوظ کر کے اپنے نام سے کتاب تیار کرنا اور کتاب ان کے نام معنون کر دیا۔ جناب ضمیر نیازی نے ایک ایسے ہی مقالے کا ذکر کیا تھا جو ایک جامعہ کے مرکز مطالعات پاکستان کی طالبہ نے ضمیر نیازی کی کتاب 'صحافت پابند سلاسل' سے حرف بہ حرف سرقہ کیا اور اس کا انتساب ضمیر نیازی کے نام کر دیا اور یہ کتاب اسی مرکز سے شائع بھی ہوگئی۔ مختلف ناشرین اور اداروں کے پاس طباعت کے لیے آنے والے مسودوں کا مطالعہ کر کے اسی موضوع پر کتاب اصل کتاب کی طباعت سے پہلے شائع کرالینا، طلبا و طالبات سے تحقیق کرا کے اپنے نام سے مقالات اور کتابیں شائع کرانا، قینچی کے ذریعے تحقیق کر کے کتابیں اور مضامین تیار کرنا، کتاب کے شروع میں لکھ دینا کہ کتاب لکھتے ہوئے یہ اہم کتابیں پیش نظر رہیں اور ان اہم کتابوں کے مضامین دلائل لفظ بہ لفظ نقل کر لینا، اس کے علاوہ انٹرنیٹ سے سرقے کے جدید ترین طریقے جن کی تاریخ تحریر کرنے کے لیے الگ مقالے کی ضرورت ہے۔ بیسویں صدی کی ایک نئی بدعت اہل علم کے مسودے طباعت سے پہلے چوری کر کے اپنے نام سے شائع کرانے کی ہے، یہ نہایت خطرناک روایت ہے۔ اس کام میں اردو ادب کے بعض عالی مرتبت لوگ بھی شریک رہے ہیں جن کا ذکر ایک مستقل مقالے کا طلب گار ہے۔ یہ تمام موضوعات ایک علیحدہ کتاب کا تقاضہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں کام جاری ہے۔

کتابیات:

۱۔ مولوی حکیم نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبوعہ نول کشور، (طبع سوم ۱۹۲۶)

۲۔ رسالہ 'الناظر' لکھنؤ، مئی ۱۹۱۹، بحوالہ مہر نیم روز، مئی ۱۹۵۶

۳۔ ناطق لکھنوی، 'سرقہ وتوارد'، مشمولہ ماہنامہ زمانہ کانپور، ۱۹۳۱، جلد ۵۶، نمبر ۳

۴۔ یاس یگانہ چنگیزی غالب شکن مطبوعہ آگرہ (اشاعت اول ۱۹۳۴)

۵۔ پنڈت برج موہن کیفی، منشورات، (دانش محل، دہلی، طبع ثالث ۱۹۴۵)

۶۔ عندلیب شادانی، سرقہ وتوارد، مشمولہ 'تحقیق کی روشنی میں' شیخ غلام علی لاہور (طبع اول ۱۹۶۳)

۷۔ سرقہ یعنی چوری، مشمولہ 'دور حاضر اور اردو غزل گوئی' ایضاً (طبع اول ۱۹۵۱)

۸۔ بکف چراغ دارد، سرقے پر ممتاز لیاقت کے مضامین ہفت روزہ چٹان میں شائع ہوئے تھے، بعد میں کتابی شکل میں شائع ہوئے لیکن کتاب نہیں مل سکی۔

۹۔ ناطق لکھنوی، سرقہ وتوارد، ص۱۵۳، ایضاً

۱۰۔ پنڈت برج موہن کیفی، 'نظر اور خودنظری'، مشمولہ منشورات، ایضاً، ص۱۷۳

۱۱۔ عندلیب شادانی، سرقہ اور توارد، ص۴۷۱، ایضاً

۱۲۔ ایضاً، ص۴۷۳

۱۳۔ فراق گورکھپوری، بحوالہ سرقہ یا چوری مشمولہ دور حاضر اور اردو غزل گوئی، ص۲۶۲

۱۴۔ عندلیب شادانی، سرقہ یا توارد، ص۴۷۱

۱۵۔ ایضاً، ص۴۷۲

۱۶۔ ماثر الکرام، صفحہ۲۹، حیدرآباد ایڈیشن بحوالہ 'تحقیق کی روشنی میں'، ص۴۶۹

۱۷۔ شادانی نے مطول کا حوالہ دے کر کلیم کے اشعار بحر الفصاحت کے ص۱۲۲۲ سے نقل کیے ہیں لیکن ان کا حوالہ نہیں دیا۔ 'سرقہ یا توارد' پر جتنے بھی اہم مضامین شائع ہوئے ہیں، ان کا ماخذ 'بحر الفصاحت' ہے۔ امثال بھی اسی کتاب سے لی گئی ہیں لیکن حوالہ ندارد۔

۱۸۔ عندلیب شادانی، سرقہ یا توارد، ص۴۷۱، ۴۷۰

۱۹۔ ایضاً، ص۵۰۲ تا ۵۰۳ (ایضاً)

۲۰۔ ناطق لکھنوی، 'سرقہ توارد' مشمولہ زمانہ کانپور، ص۱۵۸ تا ۱۵۹ (ایضاً)

۲۱۔ ایضاً، ص۱۶۵

۲۲۔ عندلیب شادانی، سرقہ یا توارد، ص۴۷۱، ایضاً

۲۳۔ ایضاً ص۴۷۲

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ ایضاً

۲۶۔ حکیم نجم الغنی، بحر الفصاحت، ص۱۱۷۴، مطبع نول کشور لکھنؤ، (۱۹۲۶ طبع سوم)

۲۷۔ حکیم نجم الغنی، بحر الفصاحت، ص۱۲۲۶ تا ۱۱۷۴ (سرقے کی قسمیں)، ایضاً

۲۸۔ ناطق لکھنوی، 'سرقہ وتوارد'، ص۱۵۹، ایضاً

۲۹۔ خودکشی سے متعلق یہ مضمون مشتاق یوسفی نے کسی کتاب میں بڑی خوب صورتی سے باندھا ہے لیکن اس کا حوالہ سردست دستیاب نہیں۔

۳۰۔ ناطق لکھنوی، سرقہ وتوارد، ایضاً ص۱۶۶

۳۱۔ ایضاً ۱۶۵۔۱۶۶

۳۲۔ عندلیب شادانی، 'سرقہ اور چوری'، ص۴۹۶، ایضاً

۳۳۔ حسرت موہانی، 'نکات سخن' (غضنفر اکادمی کراچی، باراول ۱۹۹۶)

۳۴۔ منیر لکھنوی، 'منیر البیان تحقیق للسان' ص۹۷ تا ۹۹ مطبع مجیدی کانپور (باراول جنوری ۱۹۳۰)

۳۵۔ ناطق لکھنوی، سرقہ وتوارد، ص ۱۵۸، ایضاً
۳۶۔ ایضاً، ص ۱۵۷
۳۷۔ ایضاً، ص ۱۵۴ تا ۱۵۸
۳۸۔ الناظر، مئی ۱۹۹۹، بحوالہ ماہنامہ مہر نیم روز، مئی ۱۹۵۶، کراچی
۳۹۔ پنڈت برج موہن کیفی، منشورات، پہلے ایڈیشن پر نوٹ، ص ۴۔۵
۴۰۔ علی اکبر قاصد، ضدی، مشمولہ مہر نیم روز، مارچ ۱۹۵۶، کراچی
۴۱۔ ڈاکٹر محمد صادق، آب حیات کی حمایت میں، ص ۱۸۷، ۱۹۷۳، لاہور
۴۲۔ سرقے کی اس واردات کے بارے میں ڈاکٹر جعفر احمد ناظم مرکز مطالعہ پاکستان جامعہ کراچی نے راقم کو معلومات مہیا کی تھیں اور 'تاریخ جماعت اسلامی' آباد شاہ پوری حصہ دوم اور 'ترجمان القرآن'، ابوالاعلیٰ مودودی نمبر دو جلد سے رجوع کرنے کے لیے کہا تھا لیکن وقت کی تنگی کے باعث ان مصادر سے استفادہ نہ کیا جا سکا۔
۴۳۔ صادق الخیری کا خط مدیر مہر نیم روز کے نام، مطبوعہ اپریل ۱۹۵۶
۴۴۔ ڈاکٹر نثار فاروقی کا خط مدیر مہر نیم روز کے نام، مطبوعہ خاص نمبر ۱۹۵۶
۴۵۔ مختار نامہ، مرتبہ ڈاکٹر عطا خورشید، ص ۸۶، علی گڑھ ہیریٹیج پبلی کیشنز۔ بحوالہ بازیافت ۳
۴۶۔ شاہ حسن گردیزی، تجلیات مہر انور، ص ۵۵۲ تا ۵۶۷، مکتبہ مہریہ گولڑا شریف، اسلام آباد، (بار اول ۱۹۹۲)
۴۷۔ محمود علی کا خط مدیر مہر نیم روز کے نام، مطبوعہ اکتوبر ۱۹۵۸
۴۸۔ طارق حبیب، یوسفیات، ص ۲۱۸ تا ۲۳۷، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد (۲۰۰۳، بار اول)
۴۹۔ 'چہ دلاور است' مولانا حسن مثنیٰ کی زندگی میں مرتب کر دی گئی تھی۔ مولانا اس پر مقدمہ لکھنا چاہتے تھے لیکن ان کی خواہش پوری نہ ہو سکی۔ ان کے چچا زاد بھائی ابوالانشا نے اس کتاب کا پیش لفظ تحریر کیا ہے۔ یہ معلومات غیر مطبوعہ پیش لفظ سے لی گئی ہیں۔ 'چہ دلاور است' کتابی شکل میں شائع ہو رہی ہے جس میں یہ پیش لفظ بھی شامل ہوگا۔

[نوٹ: یہ مقالہ کراچی یونیورسٹی کے شعبۂ تصنیف وتالیف کے زیر اہتمام شائع ہونے والے تحقیقی مجلّہ 'جریدہ' (۲۷) میں بھی شامل ہے۔ اس مؤقر مجلّہ کا یہ مخصوص شمارہ 'چہ دلاور است' کے عنوان سے ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا تھا، جو 'مہر نیمروز' میں شائع سرقوں کے انکشافات پر مبنی ہے اور جس کے مرتب سید خالد جامعی صاحب ہی ہیں۔ 'اثبات' کے زیر نظر شمارے میں 'چہ دلاور است' کے مضامین کی اشاعت میں بھی سید خالد جامعی صاحب کی اجازت شامل ہے: مدیر]

سرقات اساتذہ

عندلیب شادانی

یہ صحیح ہے کہ محض نقالی یا سرقہ یا توارد یا فرسودگی کا خطرہ غزل میں بہ نسبت نظم کے زیادہ ہوتا ہے لیکن میں پوچھتا ہوں کہ ملتے جلتے مضامین یا متوازیات (Parallelism) کس ادب اور کس زبان کی شاعری میں نہیں۔ مضمون میں مشابہت ہونا اور چیز ہے اور فرسودگی و پامالی یا سرقہ بالکل دوسری چیز ہے۔

فراق صاحب کا اس بیان کا آخری حصہ اصولاً بالکل صحیح ہے مگر افسوس کہ دور حاضر کی غزل پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ مضمون کی چوری ہمارے اساتذہ کی ایک پرانی عادت ہے۔ میر انیس نے کیا خوب کہا ہے:

ممکن نہیں دزدانِ مضامین سے نجات
سچ ہے کہ مگس سے کب شکر بچتی ہے

اس محل پر یہ بتا دینا ضروری ہے کہ 'بادشاہ متغزلین' یا دوسرے اساتذہ کی چوری کھولنے سے ہمارا منشا ان کی تنقیص ہرگز نہیں بلکہ یہ دکھانا مقصود ہے کہ غزل گوئی کا دار ومدار جب نقالی پر ہوگا اور 'آپ بیتی' سے گریز کیا جائے گا تو چوری ناگزیر ہے۔ اسی نقالی نے غزل کے تنگ میدان کو تنگ تر بنا دیا ہے اور ہم غزل گو شعرا سے اکثر یہ شکایت سنتے ہیں کہ کہنے والے سب کچھ کہہ گئے، اب کوئی غزل میں نیا مضمون کہاں سے لائے؟ درحقیقت آج بھی غزل کے لیے مضامین تازہ کی کمی نہیں، بشرطیکہ لکھنے والا 'آپ بیتی' بیان کرے۔ مضمون کی آئندہ قسط میں ہم انشاء اللہ بکثرت اشعار اس قسم کے پیش کریں گے جن کے مضامین اس اعتبار سے چاہے نئے نہ ہوں کہ حقائق کی صورت میں بارہا لوگوں کو ان کا تجربہ ہو چکا ہے اور ہر روز ہوتا رہتا ہے مگر کم از کم اس لحاظ سے ضرور اچھوتے ہوں گے کہ انھیں نظم کا جامہ نہیں پہنایا گیا، خصوصاً صنف غزل ان سے تقریباً محروم ہے۔

چوری کا عام مفہوم تو ایک بچہ بھی سمجھتا ہے لیکن مضمون کی چوری ایک خاص نوعیت رکھتی ہے، اس لیے اس کی تھوڑی تشریح ضروری ہے۔ ارباب فن نے 'سرقات شعری' کی کئی قسم کی ہیں۔

پہلی قسم وہ ہے جسے اصطلاح میں 'نسخ' اور 'انتحال' کہتے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ لفظ و معنی میں کسی قسم کا تغیر کیے بغیر دوسرے کا شعر کوئی اپنے نام سے منسوب کر دے۔ اس قسم کی چوری کا ارتکاب کوئی شاذ و نادر ہی کرتا ہے۔ البتہ ایسا بارہا ہوا ہے کہ کسی کے شعر میں دو ایک لفظ بدل دیے اور شعر کو اپنا بنا لیا۔

سرقہ کی دوسری قسم 'اغارہ' اور 'مسخ' کہلاتی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ کسی شعر کا پورا مضمون اور تمام الفاظ یا بعض الفاظ کو اور نظم کی ترتیب بدل کر اس سے ایک دوسرا شعر تیار کیا جائے۔ میر کے اس شعر کو:

کہیو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کی دعا کرتے ہیں

اسیر نے اس طرح 'مسخ' کیا ہے:

جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
کہیو قاصد کہ دعا کرتے ہیں

یا مثلاً میر کے اس شعر کو:

اے بتو! اس قدر جفا ہم پر
عاقبت بندۂ خدا ہیں ہم

شیریں (بیگم صاحبہ بھوپال) نے اس طرح اپنا بنا لیا:

نہ کرو اتنی ہم پہ جور و جفا
اے بتو بندۂ خدا ہیں ہم

اس بیان سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ صرف دوسرے شعرا ہی میر صاحب کے کلام سے سرقہ کیا کرتے تھے۔ نہیں، بلکہ وہ بزرگوار خود بھی جب موقع ملتا تھا، دوسروں کا مال اڑا لیتے تھے۔ ان کا ایک مشہور شعر یہ ہے:

یہ کہتے وہ کہتے ہم یہ کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

مگر دراصل یہ امیر خسرو کا مال ہے:

بدل گویم اینہا خواہمش گفت
چوں اور پیش نظر آید زباں ہو

اور ایک میر صاحب ہی پر کیا منحصر ہے۔ تحقیق سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے سبھی اساتذہ اس فن میں خاصی دستگاہ رکھتے تھے۔ سراج دکنی فرماتے ہیں:

پی بن مجھ آنسوؤں کے شراروں کی کیا کمی
جس رات چاند نہیں ستاروں کی کیا کمی

دراصل یہ مضمون قاسم کاہی کا زادۂ طبیعت ہے:

بروز ہجر مرا دیدہ بس گہر بار است
شبے کہ ماہ نباشد ستارہ بسیار است

دونوں شعروں کا مقابلہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ سراج نے کاہی کے شعر کو تباہ کر دیا۔

انعام اللہ خاں یقین کا ایک شعر ہے:

کیا بدن ہوگا جس کے کھولتے جامے کے بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہوگیا

ان بزرگوار نے بھی فارسی کے ایک شعر کو 'غارت' کیا ہے۔ اصل یہ ہے:

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بند قبائے کیست کہ وا میکنم

مرزا غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

زباں پہ بار خدایا کس کا نام آیا
کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے

مگر یہ بھی پرایا مال ہے۔ جلال یزدی کہتا ہے:

از شوق تو صد بوسہ زنم بر دہن خویش
ہر گاہ کہ نام تو بر آید ز زبانم

میر حسن نے اپنے تذکرۂ شعرائے اردو میں کرم اللہ خاں درد کے جو اشعار نقل کیے ہیں، ان میں سے ایک یہ ہے:

کنارے سے کنارا کب ملا ہے بحر کا یارو
پلک لگنے کی لذت دیدہ پر آب کیا جانے

تحقیق سے پتہ چلا کہ درد صاحب یہ 'دیدۂ پُر آب' کا سمندر فرقتی جوشکانی کی آنکھ بچا کر اڑا لائے ہیں:

چہ شد اگر مژہ برہم می توانم زد
کہ لب بہ لب نہ رسید است ہیچ دریا را

ابوالحسن تانا شاہ، بادشاہ دکن کے مقربین میں سے ایک بزرگ گزرے ہیں۔ ابوالقاسم نام، مرزا تخلص۔ ان کا یہ مقطع ہے:

مرزا وہ نونہال چمن مٹ گئے کدھر
لگتا تھا جن کے ہاتھ پہ گل ڈال سوں اچھا

اب اس کا ماخذ دیکھیے:

ز غارت چمنت بر بہار سنت ہا ست
کہ گل بدست تو از شاخ تازہ تر اند

غرض یہ حضرات فارسی اشعار کو اپنی ملک موروث سمجھتے تھے اور جو شعر پسند آتا تھا، بڑے اطمینان کے ساتھ اس پر متصرف ہو جاتے تھے۔

سرقہ کی تیسری قسم 'سلخ' ہے۔ دوسرے کا مضمون لے کر اپنے الفاظ میں ادا کرنا اصطلاحاً 'سلخ' کہلاتا ہے۔ اس قسم کی چوری کا ہمارے شعرا میں عام رواج ہے۔ ناسخ اس فن کے استاد تھے۔ شیفتہ کا ایک شعر ہے:

کس لیے لطف کی باتیں ہیں پھر
کیا کوئی اور ستم یاد آیا

نسیم نے اس مضمون کو لے کر اپنے الفاظ میں اس طرح باندھا ہے:

مقرر بلا آنے والی ہے کوئی
نہیں بے سبب مہربانی تمھاری

سرقہ کی پانچ قسمیں اور بھی ہیں جو 'سرقۂ غیر ظاہر' کہلاتی ہیں مگر ہمارا مقصود چونکہ صرف کھلی ہوئی چوری یعنی 'سرقۂ ظاہر' سے بحث کرنا ہے، اس لیے سرقۂ غیر ظاہر کے اقسام سے صرف نظر کرتے ہیں۔ آیئے اب دیکھیں کہ 'بادشاہ متغزلین' اور دور حاضر کے دوسرے 'اساتذہ' نے فراق صاحب کے 'متوازیات' (Parallelism) سے کام لیا ہے یا دوسروں کا گھر لوٹ کر اپنا گھر سجایا ہے۔

سرقات حسرت:

مولانا حسرت موہانی نے غالب کے اردو دیوان کی ایک شرح لکھی ہے۔ ظاہر ہے کہ شرح لکھنے کے لیے آپ کو دیوان غالب کا اچھی طرح مطالعہ کرنا پڑا ہوگا۔ شرح سے طلبا اور عام لوگوں کو کچھ فائدہ پہنچا ہو، اس سے ہمیں بحث نہیں لیکن کلام غالب کے گہرے مطالعہ سے خود مولانا کو جو فائدہ پہنچا وہ البتہ قابل ذکر ہے۔

جس طرح بائیسکل چرانے والا پکڑے جانے کے ڈر سے بائیسکل کی گھنٹی، ہینڈل، مڈگارڈ وغیرہ تبدیل کر دیتا ہے اور سائیکل کے فریم پر نیا رنگ کرا لیتا ہے، اسی طرح شاعر بھی چرائے ہوئے مضامین کو اپنے الفاظ میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ ان کی ہیئت ظاہری بدل جانے کی وجہ سے عام نگاہیں انھیں پہچان نہیں سکتیں۔ مگر جس طرح پولیس کا تجربہ کار افسر جس کا کام ہی جرائم کی تفتیش کرنا ہے، ظاہری شکل کی تبدیلی کے باوجود چوری کی بائیسکل پکڑ لیتا ہے۔ اسی طرح اہل نظر پر مضامین کی چوری کھل ہی جاتی ہے۔ دیوان حسرت میں درجنوں اشعار اس قسم کے موجود ہیں جو درحقیقت غالب کا مال ہیں مگر ناواقف لوگ انھیں حسرت کا زادۂ طبیعت سمجھتے اور انھیں پڑھ کر حسرت صاحب کی معنی آفرینی کی داد دیتے ہیں۔ مثلاً:

حسرت	غالب
وہ جفا کار اور وفا حسرت	
تیرے اب تک مراق میں فرق	
مل چکی ہم کو ان سے داد وفا	ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے لگی دل کی	جو نہیں جانتے وفا کیا ہے
کافی تھی مجھے درد تہ جام بھی حسرت	کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
کاسہ جو مرا مے سے وہ لبریز نہ کرتے	ہے یوں کہ مجھے درد تہ جام بہت ہے
مل گیا اچھا سہارا عذر مستی کا ہمیں	ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
لے لیا آغوش میں اس گل کو بیباکانہ آج	ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذر مستی ایک دن
چھیڑ ناحق نہ اے نسیم بہار	فراق یار میں تکلیف سیر باغ نہ دو
سیر گل کا یہاں کسے ہے دماغ	کسے دماغ یہاں خندہ ہائے بیجا کا
شرح بے مہریٔ احباب کروں کیا حسرت	کرتے کس منھ سے ہو غربت کی شکایت غالب
رنج ایسا دل مایوس کو کم پہنچا تھا	تم کو بے مہریٔ ارباب وطن یاد نہیں
جان کر مجھ پر ستم بھی ہو تو ہے منظور شوق	جان کر کیجیے تغافل کہ کچھ امید بھی ہو
لطف بے پروا کی میں کیا قدر	یہ نگاہ غلط انداز تو سم ہے ہم کو
ہے غضب اس شہسوار حسن کا فتراک ناز	تو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ بتلا دوں
دل ہے جس میں اک شکار نیم جان اضطراب	کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا
مانا کہ یقینی ہے اثر جذبۂ دل کا	آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کیا ہوگا مگر ہجر میں تائید اثر تک	کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
نہ چھپتا مجھ سے تو کاہے کو راز عاشقی کھلتا	دوستی کا پردہ ہے بیگانگی
انھیں باتوں سے میں رسوا ہوں ظالم تو بھی رسوا ہے	منھ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے

بخوف طوالت انھیں چند مثالوں پر اکتفا کی گئی ورنہ چوری کے مضامین کی مولانا صاحب کے دیوان میں کمی نہیں۔ قانون اخلاق کی رو سے چوری ہر حال میں بری سمجھی جاتی ہے مگر شاعری کی دنیا ہی نرالی ہے۔ ارباب فن کا اس پر اتفاق ہے کہ اگر کوئی شاعر دوسرے کا مضمون لے کر ایسا شعر کہے کہ پہلے شعر سے بڑھ جائے تو یہ 'سرقہ' سزاوار نکوہش نہیں بلکہ لائق تحسین ہے۔ میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اسی خیال کو ایک شعر میں بیان کیا ہے۔

شاہد معنی کہ باشد جامہ لفظش کہن
نکتہ دانے گر حریر تازہ پوشاند خوش است

مگر مندرجہ بالا مثالوں سے ظاہر ہے کہ 'بادشاہ متغزلین' کا کوئی ایک شعر بھی اپنے اصل سے بڑھنا تو کیا، معنی اس کے برابر بھی نہ ہو سکا بلکہ سچ پوچھیے تو بعض صورتوں میں غالب کے اشعار کو اس طرح تباہ کیا گیا ہے کہ مولانا کی خوش ذوقی سے بدگمانی ہونے لگتی ہے۔

بادشاہ متغزلین کے کلام کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ موصوف نے صرف ایک دیوان غالب ہی پر ہاتھ صاف نہیں کیا بلکہ جس کسی کا جو خوب صورت مضمون آپ کو پسند آیا، بے دھڑک اڑا لیا۔ بقول کسے:

غارت بت خانۂ چیں کردہ است
تا صنمے چند گزیں کردہ است

ادھر چوریاں بھی اس قدر کھلی ہوئی کہ ان سے واقف ہونے کے بعد مولانا کے ہر قدر دان بلکہ خود فراق صاحب کو بھی شرم آنے لگے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

حسرت	دیگر شعرا
ٹھہرا ہے اک نگاہ کرم پر معاملہ	ادا سے دیکھ لو جاتا رہے گلہ دل کا
اے لطف یار مفت ہے جنس گران دل	بس اک نگاہ پہ ٹھہرا ہے فیصلہ دل کا
	(قلق)
پہلے ایک ذرۂ ذلیل تھا میں	گرچہ خردیم نسبتے است بزرگ
تیری نسبت سے آفتاب ہوا	ذرۂ آفتاب تا با نیم
	(لااعلم)
ہوگیا راہ عشق میں جو شہید	
وہ فنا ہو کے بھی نہ فنا ہوا	
تجھ پر مٹے تو زندہ جاوید ہوگئے	ہرگز غیر و آنکہ دلش زندہ شد بعشق
ہم کو بقا نصیب ہوئی ہے فنا کے بعد	ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما
	(حافظ)

حسرت	دیگر شعرا
عذر ستم ضرور نہ تھا آپ کے لیے	شرمندہ ام کہ کردی مگو عذر جفا زیں بیشتر
حسرت کو شرمسار ندامت نہ کیجیے	من از تو ایں مقدار ہم آزردہ خاطر نیستم
	(لااعلم)
اس غم طلبی کی کوئی حد بھی ہے کہ حسرت	
بے چین ہوئے ہم جو ہوا درد جگر بند	
زندگی درد پہ موقوف ہے اے چارہ گرو	مرا مدار زیست ہی صفدر تڑپ پہ ہے
یہ مری موت کے ساماں ہیں کہ درماں کی صلاح	مرجاؤں ایک دم جو نہ ہو بے قرار دل
	(نواب صفدر علی خاں رام پوری)
بیٹھے ہوئے ہیں ہم بھی سرراہ	بخت کجا ست بے خبر تا برکاب او دوم
گزرے ادھر سے شاید وہ ذی جاہ	بر سر راہ نشستہ ام نیم نگاہم آرزوست
	(خواجہ غلام غوث بے خبر)
کیا ہی شرمندہ چلے ہیں دل مجبور سے ہم	
آئے تھے ان کی زیارت کو بڑی دور سے ہم	
آئے تھے محفل تیری با ہزاراں آرزو	از در دوست چہ گویم بچہ عنواں رفتم
یا چلے ہیں ایک لے کر خاطر ناشاد ہم	ہمہ شوق آمدہ بودم ہمہ حرماں رفتم
	(عرفی)
اہل نظر کی جان ہے جس چیز پر نثار	خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست
اک بات ان میں اور بھی ہے کچھ ورائے ناز	بیسار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست
	(حافظ)
آئی جو ترے روئے منور کے قریں شمع	رات محفل میں ترے حسن کے شعلہ کے حضور
ہم لوگ یہی سمجھے کہ محفل میں نہیں شمع	شمع کے منھ پہ جو دیکھا تو کہیں نور نہ تھا
	(خواجہ میر درد)
دیکھیے شوق شہادت کی جھکی ہے گردن	ہم جھکائے ہوئے ہیں دیر سے سر
آپ اس وقت ذرا پاس ہمارا نہ کریں	آپ خنجر چلائیے تو سہی
	(مشتری)

حسرت	دیگر شعرا
دور ہم ان کی بزم سے جیتے رہے تو کیا رہے آہ وہ زندگی جسے غم نے وبال کردیا	چھوٹ جائیں غم کے ہاتھوں سے جو نکلے دم کہیں خاک ایسی زندگی پر تم کہیں اور ہم کہیں (لاعلم)
ارادے تھے کہ ان سے حال دل سب مل کے کہہ دیں گے مگر ملنے پہ ہم سے آج ہوتا ہے نہ کل کہنا	یہ کہتے وہ کہتے ہم یہ کہتے جو یار آتا سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا (میر)
میری خطا پہ آپ کو لازم نہیں نظر یہ دیکھیے مناسب شان عطا ہے کیا	من بدکنم تو بد مکافات دہی پس فرق میان من و تو چیست بگو (خیام)
مجبور مجھ کو جان کے عہد وفا کے بعد بے مہرباں وہ کرنے لگے اعتنا کے بعد	
وہ اب یہ کہتے ہیں دیکھا کرے نہ تو مجھ کو سمجھ لیا ہے جو مجبور آرزو مجھ کو	
مجبور وفا کر کے محروم کرم کرنا بھولیں گی نہ یہ باتیں اے وعدہ شکن تیری	وہ کب خاطر میں لاتا ہے مرے آزردہ ہونے کو یہ سن رکھا ہے ظالم نے پھنسا دل کم نکلتا ہے (شہیدی)
ضبط راز عشق نے رخصت نہ دی فریاد کی آ کے اب تک رہ گئے شکوے تیرے بیداد کے	کہنے دیتی نہیں کچھ منھ سے محبت تیری لب پہ رہ جاتی ہے آ آ کے شکایت تیری (داغ)
یہ آج ہم سے جو چاہت جتائی جاتی ہے عدو سے ملنے کی خفت مٹائی جاتی ہے	آج وہ غیر سے ملنے کی قسم کھاتے ہیں خود بخود منفعل جور ہیں شرماتے ہیں (مومن)
تقاضا کر رہا ہے اب یہ حسن تازہ کار ان کا کہ جس نے دل دیا تھا جان بھی ہم پر فدا کر دے	دل لے کے وہ اب جان طلب کرتے ہیں ہم سے یہ ایسی دھری ہے کہ اٹھائی نہیں جاتی (داغ)

حسرت	دیگر شعرا
قرب میں ہے نہ بعد یار میں تھا جو مزہ اس کے انتظار میں تھا	نہ کبھی وصل یار میں تھا جو مزہ انتظار میں تھا (لاعلم)
اپنی ہستی سے بھی آخر ہوگیا بیگانہ میں ان سے جب جا کر ہوئی حاصل شناسائی مجھے	ہر کس بتورہ یافت ز خود گم گردید آنکس کہ ترا شناخت خود را نہ شناخت (سلطان ابوسعید ابوالخیر)
ہر پھول چمن میں زر بکف ہے بانٹے ہیں بہار نے خزانے	زیر زمیں سے آتا ہے جو گل سوز بکف قاروں نے راستہ میں لٹایا خزانہ کیا (آتش)
پھرتی رہتی ہے آدمی کو لیے خوار دنیا میں آدمی کی ہوس	حرص کرواتی ہے روبازیاں سب ورنہ یاں اپنے اپنے بوریے پر جو گدا تھا شیر تھا (خواجہ میر درد)
ناواقف بے ثباتی گل بلبل ہیں کہ محو رنگ و بو ہیں	غنچہ و گل میں دھرا کیا ہے بتا اے بلبل جمع ہیں چند ورق وہ بھی بکھرنے والے (لاعلم)
پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں یا عکس مے سے شیشہ گلابی	تنت در جامہ چوں در جام بادہ دولت در سینہ چوں در سیم آہن (حافظ)
کچھ محبت بھی عجب سے ہے کہ حسرت غیور اور اسے آپ نے خو کردۂ دشنام کیا	الفت بھی کیا بلا ہے کہ ناظم سا آدمی منت کش عدو سر بازار ہوگیا (نواب یوسف علی خاں ناظم)

اس میں داغ کا یہ مصرعہ بھی شامل کر لیجیے کہ 'معشوق کی گالی سے تو عزت نہیں جاتی'، تو ماخذ کی حقیقت اور زیادہ واضح ہو جائے گی۔

حسرت	دیگر شعرا
وفا تجھ سے اے بے وفا چاہتا ہوں مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں	از تو دل مہر و وفا می خواہد سادگی بیں کہ چہا می خواہد (ندیم، مرزا علی بیگ)

'بادشاہ متغزلین' نے اپنے کلام میں 'صنعت سرقہ' کا استعمال اس کثرت سے کیا ہے کہ اگر سارے 'مال مسروقہ' کی مفصل و مکمل فہرست پیش کرنا ہو تو موصوف کے دیوان کا بیشتر حصہ نقل کرنا پڑے گا۔ اس لیے صرف چند مثالوں پر اکتفا کی گئی۔ قارئین خود کہ مولانا صاحب کی یہ 'دستبرد' کھلی ہوئی چوری ہے یا فراق صاحب کے 'متوازیات' میں اس کا شمار ہوتا ہے۔

سرقاتِ اصغر:

'نشاط روح' کے مقدمہ نگار مولانا سہیل کے نزدیک یوں تو اصغر صاحب کا ہر شعر آپ ہی اپنا جواب ہے، مگر موصوف نے مخصوص عنوانات کے تحت جو اشعار مثال کے طور پر پیش کیے ہیں، ان کی حیثیت ادبی معجزوں سے کم نہیں۔ عنوان 'بت تراشی' کے تحت آپ تحریر فرماتے ہیں:

> اصغر صاحب کی شاعری چونکہ جامع حیثیات ہے، لہٰذا عنوان موسیقی کی طرح اس موقع پر بھی جو اشعار نقل کیے جاتے ہیں، ان میں اس حسن مخصوص (بداعت اسلوب) کے علاوہ اور محاسن بھی ہیں مگر ندرت بیان کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ اسی لیے یہی سرخی ان کے لیے زیادہ مناسب ہے۔

اس تمہید کے بعد تین شعر نقل کیے ہیں، جن میں سے ایک یہ ہے:

سو بار ترا دامن ہاتھوں میں مرے آیا
جب آنکھ کھلی دیکھا اپنا ہی گریباں ہے

سہیل صاحب نے اس شعر کی مزید تفسیر اس طرح فرمائی ہے:

> وارفتگیٔ شوق کے عالم میں متخیلہ جس صورت کو ہمارے سامنے محبوب بنا کر پیش کرتا ہے، وہ حقیقت میں خود ہمارے ہی جذبات کا کرشمہ سازی ہوتی ہے۔ ہم اس حقیقت کا احساس اس وقت کرتے ہیں جب وہ ولولہ باقی نہیں رہتا اور نگاہ بصیرت کے سامنے سے استیلائے شوق کا حجاب اٹھ جاتا ہے۔ اس فلسفیانہ نکتہ کے علاوہ تصوف کا پہلو بھی اس شعر میں موجود ہے۔ اس دقیق فلسفہ کو جس مؤثر پیرایہ میں ادا کیا گیا ہے وہ صرف اصغر صاحب کا حصہ ہے۔

ہمیں نہایت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس شعر میں اصغر صاحب نے کوئی فلسفیانہ نکتہ بیان فرمایا ہے نہ کوئی تصوف کا مسئلہ حل کیا گیا ہے۔ سہیل صاحب نے جو کچھ کہا وہ خود ان کے اپنے تخیل کی پرواز اور جودت طبع کا نتیجہ ہے۔ اصغر صاحب بیچارے پر نہ کبھی یہ کیفیت طاری ہوئی تھی نہ انھوں نے اسے بیان کیا۔ ہمیں یقین ہے کہ سہیل صاحب کی یہ تشریح پڑھ کر اصغر صاحب خود بھی ہکا بکا رہ گئے ہوں گے۔ آیئے اب راز کی بات ہم آپ کو بتائیں۔

حقیقت صرف اتنی ہے کہ اصغر صاحب نے چوری کی ہے اور بے سلیقگی سے کی ہے۔ اس لیے

شعر کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو گیا۔ کہنے والے نے اس طرح کہا تھا:

خواب دیدم کہ ترا دست بدامن زدہ ام
در گریبان خودم بود چو بیدار شدم
(ملک قمی)

[میں نے خواب میں دیکھا کہ تیرا دامن میرے ہاتھ میں ہے مگر جب آنکھ کھلی تو دیکھا کہ خود اپنا گریبان پکڑے ہوئے ہوں۔]

'خواب دیدم' کا ٹکڑا جو سارے شعر کی بنیاد ہے، اصغر صاحب سے چھوٹ گیا، اس لیے مضمون الجھ کر رہ گیا اور سہیل صاحب کو ضرورت پیش آئی کہ 'وارفتگی شوق کے عالم میں متخیلہ' سے کام لے کر 'سو بار ترا دامن ہاتھ میں مرے آیا' کو جذبات کی کرشمہ سازی قرار دیں اور 'جب آنکھ کھلی' کا مطلب بیان کرنے کے لیے کسی تاویل کی ضرورت نہ تھی۔

یہ ہے اصغر صاحب کا ادبی معجزہ جسے 'بداعت اسلوب' کا ایک نادر نمونہ، فلسفہ کا ایک دقیق نکتہ اور تصوف کا ایک نازک مسئلہ کہا جاتا ہے اور جس پر 'نشاط روح' کے مقدمہ نگاروں کو ناز ہے۔ کیا اب بھی سہیل صاحب اپنے اس جملہ کو دہرانے کے لیے تیار ہیں کہ ''یہ صرف اصغر صاحب کا حصہ ہے۔''

ہمارے نزدیک تو دور حاضر کے سبھی اساتذہ اس 'صنعت گری' میں برابر کے شریک ہیں۔ اصغر صاحب کا ایک اور 'معرکتہ الآرا' شعر ہے:

قہر ہے تھوڑی سی غفلت بھی طریق عشق میں
آنکھ جھپکی قیس کی اور سامنے محمل نہ تھا

اگر آپ اس شعر کے محاسن سے پورے طور پر واقف ہو جانا چاہتے ہیں تو مولانا سہیل اور مولانا احسان احمد سے رجوع کیجیے۔ ہم تو صرف اتنا جانتے ہیں کہ یہاں بھی اصغر صاحب نے چوری کے مال سے اپنا گھر سجایا ہے مگر اس بے ڈھنگے پن سے کہ مضمون کا سارا حسن خاک میں مل گیا۔ اب ذرا اس کا ماخذ دیکھیے جو ادبی دنیا میں کافی شہرت رکھتا ہے اور اقبال مرحوم نے 'رموز بے خودی' میں بہ تصرف اسے تضمین بھی کیا ہے:

رفتم کہ خار زار پا کشم محمل نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم وصد سالہ را ہم دور شد
(ملک قمی)

مرزا غالب کے بعض اشعار کو بھی آپ نے 'سلخ' کیا ہے۔ ارشاد ہوتا ہے:

ہے تلوں سے ترے جلوۂ نیرنگ حیات
میں تو مرجاؤں جو امید وفا ہو جائے
(اصغر)

اب تو غالب کا یہ مشہور شعر آپ کو خود ہی یاد آ گیا ہو گا، یعنی:

ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

ایک اور مقام پر فرماتے ہیں:

اک شور انا لیلیٰ خلقت نے سنا لیکن
پھر نجد کے صحرا سے کوئی صدا نہ آئی

شاید غالب کا یہ شعر حضرت اصغر کی نظر سے نہیں گزرا:

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگی چشم حسود تھا

'نشاط روح' کے مقدمہ نگار کے بقول چونکہ اصغر صاحب بادۂ عرفاں کے ذوق شناس تھے، اس لیے کبھی کبھی انا الحق کہنے اور ثانی منصور بننے کو آپ کا جی چاہا کرتا تھا۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

نہیں معلوم یہاں دارو رسن ہے کہ نہیں
خون میں گرمیٔ ہنگامۂ منصور ہے آج

آپ کے مدارج معرفت کو سمجھنا تو ہم ایسے دنیاداروں کے بس کی بات نہیں، مگر اتنا ظاہر ہے کہ عالم وجد میں آپ جو اشعار فرماتے تھے، ان میں 'صنعت سرقہ' کا استعمال ضرور کرتے تھے۔ چنانچہ یہ شعر بھی آپ نے فارسی کے اس مشہور شعر کو بگاڑ کر بنایا ہے:

عمر یست کہ آوازۂ منصور کہن شد
من از سر نو جلوہ دہم دارو رسن را

اور آپ کے بیان کیے ہوئے حکیمانہ نکتے بھی عموماً مانگے کے زیور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ آپ کا یہ شعر پڑھ کر:

ماورائے سخن بھی ہے اک بات
بات یہ ہے کہ گفتگو نہ کرے

فارسی اور اردو کے یہ دو مشہور مصرعے یاد آجاتے ہیں:

'خموشی معنی دارد کہ در گفتن نمی آید'
'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے'

یہ زندگی ہے یہی اصل علم و حکمت ہے
جمال دوست و شب و ماہ و بادۂ عنبی

شعر کے تیور بتا رہے ہیں کہ یہ مضمون خیام کا مال ہے۔ بھلا کہاں حضرت اصغر اور کہاں شب ماہ میں بادۂ عنبی کا دور۔ کوئی پوچھے کہ جناب نے اس شعر کو کہنے کی زحمت کس لیے گوارا فرمائی۔ چاندنی کھلی ہوئی

ہے، محبوب بغل میں ہے، شراب کا دور چل رہا ہے۔ بھلا یہ صحبت حضرت اصغر جیسے متکشف بزرگوں کے نصیب میں کہاں؟ یہ خیام جیسے رندان وردآشام ہی کا حصہ ہے۔

خیام نے اس مضمون کو تھوڑی سی کمی بیشی کے ساتھ متعدد بار رباعیوں میں باندھا ہے۔ مثلاً:

ساقی عیش است و مہ برافروختہ است
مے دہ کہ فلک نکتۂ آموختہ است
دانی کہ اجل چو برق خرمن سوز است
تا در نگری خرمن ما سوختہ است

می نوش نبور ماہ اے ماہ کہ ماہ
بسیار می تابد و نیا بند مارا
مہتاب نبور دامن شب بشگاف
مے خور کہ دمے خوشتر ازیں نتواں یافت

زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں، کیوں کہ ہمیں ابھی دوسرے اساتذہ کی بھی 'تلاشی' لینی ہے۔ لہٰذا صرف ایک شعر اور سن لیجیے:

پھر یہ سب شورش و ہنگامۂ عالم کیا ہے
اسی پردہ میں اگر حسن جنوں ساز نہیں
(اصغر)

مرزا غالب نے اس طرح کہا تھا:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

اصغر صاحب نے جتنے الفاظ بڑھائے، اتنا ہی شعر گھٹ گیا۔ کاش فراق صاحب لمحات فرصت میں ٹھنڈے دل و دماغ سے اس پر غور فرمائیں کہ ان تمام اشعار پر سرقہ کا اطلاق زیادہ صحیح ہے یا 'متوازیات' کا۔

سرقات فانی

دور حاضر کے دوسرے بلند پایہ استاد حضرت فانی بھی 'صنعت سرقہ' کے استعمال میں اپنے معاصرین سے کسی طرح پیچھے نہیں رہے اور دیوان غالب کی لوٹ میں سے آپ کو بھی کافی حصہ ملا ہے۔ سنیے:

فانی	غالب
قدم نکال اب تو گھر سے باہر جو دم بھی سینہ سے سہل نکلے	اسد ہے نزع میں چل بیوفا خدا کے لیے
دکھا نہ اب انتظار اپنا لحد کو ہے انتظار میرا	مقام ترک حجاب وداع تمکیں ہے
دل ہی نگاہ ناز کا ایک ادا شناس تھا	گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
جلوۂ برق طور نے طور کو کیوں جلا دیا	دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر
آتے ہیں عیادت کو تو کرتے ہیں نصیحت	کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
احباب سے غم خوار ہوا بھی نہیں جاتا	کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غمگسار ہوتا
جتنے غم چاہے دیے جا مجھے یارب لیکن	میری قسمت میں غم گر اتنا تھا
ہر نئے غم کے لیے تازہ جگر پیدا کر	دل بھی یارب کئی دیے ہوتے
نہیں یہ مردن دشوار بے سبب یعنی	ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
یقین وعدۂ پیغام بر نہیں ہے مجھے	کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
فانی کی ذات سے غم ہستی کی تھی نمود	آئے ہے بے کسی عشق پہ رونا غالب
شیرازہ آج دفتر غم کا بکھر گیا	کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

غالب کے علاوہ آپ نے دوسرے اساتذہ کے کلام سے بھی دل کھول کے 'استفادہ' کیا ہے۔ چندمثالیں ملاحظہ ہوں:

فانی	دیگرشعرا
دنیا میں حال آمد و رفت بشر نہ پوچھ	لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
بے اختیار آ کے رہا بے خبر گیا	اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے
	(ذوق)
بیداد کے اس تیور اس حسن کے صدقے	مجھ کو روتا دیکھ اس نے ہنس دیا
اس کو مرے رونے پر آئی تو ہنسی آئی	برق چمکی ابر باراں تھم رہا
	(میر)

فانی	دیگرشعرا
اس نے کیا سینۂ صد چاک سے کھینچا فانی	دل بھی سینہ سے کھنچ آیا ترے پیکاں کے ساتھ
دل میں کہتا ہوں وہ کہتا ہے کہ پیکاں نکلا	صاحب خانہ کو لیتا ہوا مہماں نکلا
	(لاعلم)
آج روز وصال فانی ہے	مدت سے امیر اس سے ملنے کی تمنا تھی
موت سے ہو رہے ہیں راز دنیا	آج اس نے بلایا ہے لینے کو قضا آئی
	(امیر)

سرقات جگر:

حضرت جگر کا دیوان چونکہ اصغر و فانی کے دیوانوں سے کہیں زیادہ بڑا ہے، اس لیے آپ کو 'سرقہ' بھی زیادہ کرنا پڑا ہے۔ غالب کا دیوان تو دورِ حاضر کے چوٹی کے غزل گوشعرا کی مشترکہ ملکیت ہے۔ اس لیے جگر صاحب کو بھی اس میں سے معتد بہ حصہ ملا ہے۔ چندمثالیں ملاحظہ فرمایئے:

جگر	غالب
موت سے ڈر نہیں مگر ہے یہ وہم	آئے ہے بیکسی عشق پہ رونا غالب
عشق بے خانماں نہ ہو جائے	کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد
اس تبسم کے تصدق اس تجاہل کے نثار	پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
خود مجھ ہی سے پوچھتے ہیں کون یہ دیوانہ ہے	کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

جگر کے اس شعر میں ایک بڑا عیب یہ ہے کہ سوال تو ہے شخص حاضر سے اور الفاظ ایسے جو غائب کے لیے استعمال ہونے چاہئیں۔ اگر ہم کسی سے خود اس کے متعلق دریافت کریں تو اس طرح خطاب کریں گے کہ ''اے دیوانے تو کون ہے؟'' ہاں، اگر کسی دوسرے شخص کے بارے میں مخاطب سے پوچھنا ہو تو کہہ سکتے ہیں کہ ''یہ دیوانہ کون ہے؟'' الغرض 'یہ' غائب کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اس محل پر بالکل غلط ہے۔

جگر	غالب
میں وہاں ہوں نہیں جہاں میں بھی	ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
عالم و ماورائے عالم کیا	کچھ ہماری خبر نہیں آتی
تو سامنے ہے پھر بھی بتلا کہ تو کہاں ہے	نظارہ نے بھی کام کیا واں نقاب کا
کس طرح تجھ کو دیکھوں نظارہ درمیاں ہے	مستی سی ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی

غالب کے علاوہ اور بھی جس کسی کا مضمون آپ کو پسند آیا، آپ نے از راہ قدر دانی اپنے کلام میں داخل کرلیا ہے۔ مندرجہ ذیل مثالوں سے ہمارے قول کی تصدیق ہوجائے گی۔

جگر	دیگر شعرا
صبح تک یادگار عشق بھی افسانہ تھی شمع اب ہے دفن جس جا تربت پروانہ تھی	صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے اے باد صبا یادگار رونق محفل تھی پروانے کی خاک (سرور جہاں آبادی)
لاکھوں میں جگر اس نے پہچان لیا تم کو چھپتی ہے چھپائے سے کب آنکھ محبت کی	عشق مرے منہ پر لکھا ہو تو کیا اس کا علاج جان پہچان نہ تھی اور وہ پہچان گئے (داغ)
محشر میں بات بھی نہ زباں سے نکل سکی کیا جھک کے اس نگاہ نے سمجھا دیا مجھے	محشر میں مسکرا کے گلے سے لگالیا کشتوں سے اپنے چال قیامت کی چل گئے (عالیجاہ فضا لکھنوی)
بعد مرنے کے بھی قرار نہیں مرگ ناکام اس کو کہتے ہیں	اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے (ذوق)
وہ ہنس رہے ہیں مرے حال پر ہنسا کرتے یہ بہہ رہے ہیں جو آنسو یوں ہی بہا کرتے	مجھ کو روتا دیکھ اس نے ہنس دیا برق چمکی ابر باراں تھما رہا (میر)
ایک تجلی ایک تبسم ایک نگاہِ بندہ نواز اس سے زیادہ اے غمِ جاناں دل کی قیمت کیا کہیے	بگفتا قیمتش گفتم نگاہے بگفتا کمترک گفتم گاہے (غنیمت)
کس ادا پر جان دوں تو ہی بتادے اے حسن یار جس ادا کو دیکھتا ہوں حسن کی تصویر ہے	ز فرق بقدم ہر کجا کہ می نگرم کرشمہ دامن دل میکشد کہ جا اینجاست (نظیری)
چنے ہیں میں نے بھی کچھ پھول تیرے باغ معنی سے الٰہی تو اگر حسن قبول ان کو عطا کرے	میری قسمت سے الٰہی پائیں یہ رنگ قبول پھول کچھ میں نے چنے ہیں ان کے دامن کے لیے (امیر)

جگر	دیگر شعرا
صبح تک ہجر میں کیا دیکھیے کیا ہوتا ہے شام ہی سے مرے قابو میں نہیں دل مرا	نہیں ہے آج تو دل شام ہی سے قابو میں سحر تک اے مرے پروردگار کیا ہوگا (لاعلم)
بیٹھے ہی بیٹھے آ گیا کیا کیا جانے کیا خیال پہروں لپٹ کے روئے دل ناتواں سے ہم	دل میں اک درد اٹھا آنکھوں میں آنسو بھر آئے بیٹھے بیٹھے ہمیں کیا جانیے کیا یاد آیا (صبا، شاگرد آتش)
نہ چھیڑ ان کے تصور میں اے بہار مجھے کہ بوئے گل بھی ہے اس وقت ناگوار مجھے	'کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا' (لاعلم)
ہجوم یاس میں کوشش نہ کوئی کام آئی تسلیوں نے کیا اور بے قرار مجھے	'تسلیاں مجھے دے دے کے بے قرار کیا' (داغ)
ہاں چلے دور میں ساقی مئے گلفام چلے دن چلے رات چلے صبح چلے شام چلے	دور چلے دور چلے ساقیا اور چلے اور چلے ساقیا (لاعلم)
جب دل پہ نظر تری صورت نظر آئی آغوش محبت میں محبت نظر آئی	دل کے آئینہ میں ہے تصویر یار جب ذرا گردن جھکائی دیکھ لی (لاعلم)
اے فلک اب تجھے تو دکھلادوں زور بازوئے بیکسی کیا ہے	بڑا فلک کو کبھی دل جلوں سے کام نہیں جلا کے خاک نہ کر دوں تو داغ نام نہیں (داغ)
موسیٰ کی طرح کون سنے لن ترانیاں بے عیب ہے جو حسن تو پردہ نہ کیجیے	خوبرو یاں کشادہ رو باشند تو کہ رو بستہ مگر زشتی (لاعلم)
نگاہوں سے چھپ کر کہاں جایئے گا جہاں جایئے گا ہمیں پایئے گا	جلوے مری نگاہ میں کون و مکاں کے ہیں مجھ سے کہاں چھپیں گے وہ ایسے کہاں کے ہیں (لاعلم)

جگر	دیگر شعرا
ہم نے کیا کیا نہ کیا دیدۂ دل کی خاطر	کون سی نہ کی دوا کون سی مانگی نہ دعا
لوگ کہتے ہیں دعاؤں میں اثر ہوتا ہے	ہم نے کیا کیا نہ کیا اپنے سنبھلنے کے لیے
	(لااعلم)
جگر میں نے چھپایا لاکھ اپنا درد و غم لیکن	حال دل آنکھوں سے عیاں ہوگیا
بیاں کردیں مری صورت نے سب کیفیتیں دل کی	لاکھ چھپایا پہ بیاں ہوگیا
	(لااعلم)
دل کو کیا کیا سکوں ہوتا ہے	اگر امید نہ ہمسایہ ہو تو خانۂ یاس
جب کوئی آسرا نہیں ہوتا	بہشت ہے ہمیں آرام جاوداں کے لیے
	(لااعلم)
پی رہا ہوں آنکھوں آنکھوں میں شراب	آنکھوں آنکھوں میں پلادی مرے ساقی نے مجھے
اب نہ شیشہ ہے نہ کوئی جام ہے	اب نہ شیشے کی ضرورت ہے نہ پیانے کی
	(لااعلم)

'بادشاہ متغزلین' اور دور حاضر کے چوٹی کے غزل گویوں کی یہ 'اخلاقی جرأت' دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کس طرح انھوں نے بے دھڑک دوسروں کا مال چرا کر اپنا گھر بھرلیا اور اب اسے اپنے نام سے دنیا کے سامنے پیش کر کے اپنی 'مضمون آفرینی' کی داد چاہتے ہیں مگر ان بزرگوں سے زیادہ تعریف کے مستحق وہ مقدمہ نگار حضرات ہیں جنھوں نے ان 'دزدان مضامین' کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملائے ہیں۔ ہمیں یقین ہے کہ 'بادشاہ متغزلین' اور دوسرے 'اساتذہ' کے مذکورہ بالا اشعار اور ان کے متوازیات کے مطالعہ کے بعد فراق صاحب ضرور اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ سرقہ اور متوازیات تو یقیناً ایک چیز نہیں مگر ہمارے 'اساتذہ' نے جس 'صنعت' کا بکثرت استعمال کیا ہے، اس کا صرف ایک ہی نام ہے: 'سرقہ'۔

جیسا کہ میں ابتدا میں کہہ چکا ہوں، ان چوریوں کی گرفت سے میرا منشا کسی کی تنقیص ہرگز نہیں بلکہ یہ دکھانا مقصود ہے کہ غزل گوئی کا دارومدار جب نقالی پر ہوگا اور آپ بیتی کے بیان سے احتراز کیا جائے گا تو غزل کا میدان جو اپنی وضع کی بنا پر پہلے ہی تنگ ہے، اور بھی تنگ ہو جائے گا، اور چوری کے بغیر کام نہیں چلے گا۔

بعض اشعار کے ساتھ شاعر کا نام لکھنے کے بجائے میں نے 'لااعلم' لکھ دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ سب اشعار قلم برداشتہ صرف حافظہ کی مدد سے نقل کیے گئے ہیں۔ لکھتے وقت جس شاعر کا نام یاد آگیا، شعر کے ساتھ لکھ دیا، باقی کو چھوڑ دیا۔ تاہم یہ میں یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ جن لوگوں کا کلام پیش کیا گیا ہے، ان سب کو حسرت، اصغر، فانی اور جگر پر تقدم زمانی حاصل ہے۔

['دور حاضر اور اردو غزل گوئی'، ڈاکٹر عندلیب شادانی، پرویز بک ڈپو، دہلی]

سرقہ نویسی

مشفق خواجہ

آغا اشرف اردو اور پنجابی کے ادیب ہیں۔ بہتر ہوگا کہ ان کا تعارف خود انھیں کی زبان میں کرایا جائے: ''میری ادبی زندگی کے سفر کی ابتدا افسانہ نگاری سے ہوئی اور اسی راہ میں پا کوبی کرتے ہوئے بہت دور نکل آیا ہوں۔ میں اس وقت دو ہزار سے زیادہ تصانیف کا مصنف ہوں۔ افسانے، ناول، ڈرامے اور رپورتاژ کے علاوہ میں نے ہر صنف ادب پر 'سوائے شاعری کے' بھرپور لکھا ہے جس میں وہ کرب تخلیق مضمر ہے جو علمی و ادبی رجحانات و محرکات کو جنم دیتا ہے۔ میری تحریریں میری زندگی کی لغزشوں، تلخیوں، مایوسیوں اور حادثوں سے عبارت ہیں اور یوں زندگی نے اب تک مجھے جو کچھ دیا ہے، اپنی تحریروں سے اسے واپس لوٹا رہا ہوں۔''

یہ سطور آغا اشرف کی آپ بیتی 'ایک دل ہزار داستان' کے آخری باب سے اخذ کی گئی ہیں اور یہی آپ بیتی ہمارا آج کا موضوع ہے۔ مزید کچھ عرض کرنے سے پہلے بہتر ہوگا کہ ہم آغا صاحب کی تصانیف کی تعداد پر حیرت کا اظہار کرلیں۔ دو ہزار سے زیادہ تصانیف پر حیرت ہی کا اظہار کیا جا سکتا ہے، 'افسوس' کا نہیں۔ افسوس کا مقام تو تب ہوتا جب دو ہزار کی تعداد میں دو چار کی کمی رہ جاتی۔ غالب کے شاگرد صفیر بلگرامی نے اپنی تصانیف کی تعداد ساڑھے نو سو بتائی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہر رباعی کو ایک مستقل تصنیف قرار دیا ہے اور یوں سیکڑوں رباعیاں، سیکڑوں تصانیف کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ آغا صاحب کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی نظر آتا ہے۔ ممکن ہے کہ انھوں نے اپنی ہر کتاب کے باب کو یا ہر مختصر مضمون یا افسانے کو نیز احباب کے نام لکھے گئے ہر خط کو ایک مستقل تصنیف سمجھا ہو اور اس طرح دو ہزار سے زیادہ تصانیف وجود میں آگئی ہوں۔ بہر حال یہ خوشی کی بات ہے کہ اردو زبان میں ایک ایسا مصنف موجود ہے جس کا ذکر تاریخ ادب میں نہ سہی، 'گنیز بک آف ریکارڈ' میں تو آ ہی سکتا ہے۔

آغا اشرف کی آپ بیتی اردو میں اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہے۔ آغا صاحب نے اپنی کم اور اپنے دل کی داستان زیادہ لکھی ہے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس کتاب کا ہیرو 'دل' ہے اور خود آغا صاحب اپنے دل

کے تابع مہمل کی حیثیت سے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ عشقیہ ناولوں سے زیادہ دلچسپ اور رومانی فلموں سے زیادہ سنسنی خیز اس کتاب میں وہ سب کچھ ملتا ہے جس کی تمنا میں بعض نوجوان اپنی زندگی اور جس کی حسرت میں بعض بوڑھے اپنی عاقبت خراب کر لیتے ہیں۔

آغا اشرف نے آپ بیتی میں اپنے والد محترم کی دل آویز شخصیت کے بارے میں ایک پورا باب لکھا ہے اور اور نہایت سعادت مندی کے ساتھ تحریر فرمایا ہے کہ: ''آغا (ارشد حسین) صاحب کی رنگین مزاجی نے بڑے گل کھلائے۔ کسی کو اپنے عشق میں تھئی تھئی نچایا اور کسی کے عشق میں خود تھئی تھئی ناچے۔ کہیں اوک سے پی اور کہیں پیانے سے اور کہیں صراحی کو منھ لگا کر ڈیک لگا دی۔ لوگوں کا ایمان اور زندگی کا سامان لوٹنے والی کئی ایسی تھیں جو آغا صاحب پر لٹیں اور کئی ایسی تھیں جن پر آغا صاحب لٹو ہو گئے۔ اندر سبھا کے راجہ اندر بنے۔ باپ کی دولت دونوں ہاتھوں سے لٹانے لگے۔ خوب گلچھرے اڑائے۔'' (ص ۴۵)

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جناب مصنف جب اپنے والد محترم کے بارے میں اس حد تک سچ بول سکتے ہیں تو خود اپنے بارے میں انھوں نے کیا کچھ نہ لکھا ہوگا۔ اس مختصر کالم میں کتاب کے ہر صفحے پر پھیلی ہوئی 'داستان' کی تفصیل بیان کرنے کی گنجائش نہیں، تاہم آغا صاحب کے 'بیان حلفی' کا ایک حصہ نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ فرماتے ہیں: ''میرے رومانوں کا سلسلہ چلا تو اس کی فہرست بہت دور تک چلی اور جن کے ساتھ رومان چلے دو چار نہ تھیں، دس بیس بھی نہ تھیں۔ چند تصویر بتاں چند حسینوں کے خطوط مرزا غالب کی رومانی زندگی کا حدود اربعہ ہے۔ میرے عشق کی اٹلس کئی براعظموں تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس لیے نہ تو ان بتوں کی نقاب کشائی اور چہرہ نمائی مجھ سے ممکن ہے اور نہ حسینوں کے انبار در انبار خطوط کو چھان پھٹک کر بیرنگ محبت ناموں کو الگ کرنا ہی میرے بس کا روگ ہے۔''

اس صورت حال کے باوجود مصنف کی ہمت اور محنت کی داد دینی چاہیے کہ انھوں نے اپنے عشق کی بہت سی داستانوں سے کتاب کے صفحات رنگین کیے ہیں۔ ایک محتاط اندازے کے مطابق اوسطاً فی صفحہ دو معاشقے بیان کیے گئے ہیں۔ مصنف نے نہایت جرأت اور بے باکی کے ساتھ اپنا کچا چٹھا اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح کسی زمانے میں سردار دیوان سنگھ مفتون دوسروں کا کچا چٹھا پیش کیا کرتے تھے۔

کسی آپ بیتی کے مندرجات کی صحت یا عدم صحت کو جانچنے کا ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہوتا۔ اس لیے مصنف کے بیانات ہی کو درست تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ مصنف اپنے تجربات و مشاہدات بیان کرتا ہے اور یہ عموماً ان لوگوں کے بارے میں ہوتے ہیں جن کا انتقال ہو چکا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم خود نوشت نگار کے بیان کردہ واقعات کی تصدیق یا تردید مرحومین سے نہیں کرا سکتے۔ لیکن زیر نظر کتاب پر اس اصول کا اطلاق نہیں ہوتا۔ کم از کم ایک مرحوم شخصیت سے مصنف کی بعض بیانات کی تصدیق کرائی جا سکتی ہے۔

اس ابہام کی توضیح یہ ہے کہ آغا اشرف نے فرانس کی سیاحت سے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہی کچھ ڈاکٹر یوسف حسین خان کی آپ بیتی 'یادوں کی دنیا' میں بھی ہے۔ یہ کتاب ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی تھی، یعنی آغا اشرف کی کتاب سے پورے بائیس سال پہلے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان ۱۹۲۶ء میں فرانس گئے تھے،

انھوں نے اس ملک کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، وہ سب کچھ آغا اشرف کی کتاب میں لفظ بہ لفظ موجود ہے۔ البتہ آغا صاحب نے کہیں کہیں کچھ الفاظ تبدیل کر دیے ہیں تا کہ ڈاکٹر یوسف حسین خان کی عبارت کے 'سقم' دور ہو جائیں۔

یہ تو ممکن نہیں کہ تقابلی مطالعے کے لیے ہم دونوں کتابوں کے پورے پورے باب نقل کر دیں، چند اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں تا کہ یہ اندازہ کیا جا سکے کہ دو ادیبوں کا نہ صرف ذخیرۂ الفاظ یکساں ہو سکتا ہے بلکہ انھیں ایک ہی جیسے واقعات پیش آ سکتے ہیں۔

آغا اشرف نے تولون سے پیرس تک کے سفر کا حال ان الفاظ میں لکھا ہے:

> ہم نے تولون سے پیرس جانے کے لیے واگون لی (خواب گاڑی) کا ٹکٹ لیا جو اس زمانے میں یورپ کی بہترین اور سب سے زیادہ گراں ٹرین تھی، استنبول سے شمالی فرانس میں کیلے کی بندرگاہ تک جاتی تھی۔ واگون لی میں ہر مسافر کو ایک علیحدہ چھوٹا سا ڈبہ مل جاتا تھا جس پر بستر، پڑھنے لکھنے کے لیے میز کرسی اور ساتھ لگا ہوا غسل خانہ ہوتا تھا۔ سبک رفتاری میں یہ یورپ کی بہترین گاڑی مانی جاتی تھی۔ میز پر بیٹھ اطمینان سے خط لکھا جا سکتا تھا۔ معلوم ہی نہ ہوتا تھا کہ ریل گاڑی حرکت میں ہے۔ بعد میں انگلستان کی زیر زمین چلنے والی عمدہ قسم کی ریل گاڑیوں میں بیٹھنے کا اتفاق ہوا لیکن واگون لی کی بات کہیں نہ ملی۔ غالباً اس کے ڈبوں کے نچلے حصوں میں جو کمانیاں اور پرزے لگائے جاتے تھے، وہ خاص طور پر تیار ہوتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ باوجود حرکت کے سکون کا احساس ہوتا تھا۔ یہ کمانیاں ایسی لچک دار بنائی جاتی تھیں کہ دھچکا بالکل نہ لگتا تھا۔ (ص ۳۲۱-۳۲۲)

ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

> ہم نے تولون سے پیرس جانے کے لیے واگون لی (خواب گاڑی) کا ٹکٹ لیا جو یورپ کی بہترین اور سب سے زیادہ گراں ٹرین ہے، استنبول سے شمالی فرانس میں کیلے کی بندرگاہ تک جاتی ہے...... واگون لی میں ہر مسافر کو ایک علیحدہ چھوٹا سا ڈبہ مل جاتا ہے جس پر بستر، پڑھنے لکھنے کے لیے میز کرسی اور ساتھ لگا ہوا غسل خانہ ہوتا ہے۔ سبک رفتاری میں یہ یورپ کی بہترین گاڑی مانی جاتی تھی۔ میز پر بیٹھ اطمینان سے خط لکھا جا سکتا ہے۔ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ ریل گاڑی جنبش میں ہے۔ بعد میں یوروپ کے مختلف ملکوں کی عمدہ قسم کی ریل گاڑیوں میں بیٹھنے کا اتفاق ہوا لیکن واگون لی کی بات کہیں نہ ملی۔ غالباً اس کے ڈبوں کے نچلے حصوں میں جو کمانیاں اور پرزے لگائے جاتے ہیں، وہ خاص طور پر تیار ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ باوجود حرکت اور جنبش کے سکون کا احساس ہوتا ہے، اور یہ کمانیاں ایسی لچک دار بنائی جاتی ہیں کہ دھکا یا دھچکا نام کو نہیں لگتا۔ (ص ۲۰۴-۲۰۵)

ان دونوں اقتباسات میں یہی فرق نہیں ہے کہ ڈاکٹر یوسف حسین کا بیان صیغۂ حال میں ہے اور آغا اشرف کا صیغۂ ماضی میں، بلکہ یہ اہم اختلاف بھی ہے کہ واگون لی میں سفر کے بعد ڈاکٹر یوسف حسین خان نے یورپ کے مختلف ملکوں کی عمدہ قسم کی ریل گاڑیوں میں بھی سفر کیا، لیکن افسوس کہ آغا اشرف کو صرف انگلستان کی زمین دوز ریل گاڑیوں میں بیٹھنے کا موقع ملا۔

سوربون میں آغا صاحب کی ملاقات متعدد حسیناؤں سے ہوئی۔ ان میں سے ایک جس کا نام ماتری تھا اور جو ایک کیبرے ڈانسر تھی، وہ آغا صاحب کو اپنے گھر لے گئی۔ آگے کا حال آغا صاحب کی زبانی سنیے:

> ماتری سوربون کے علاقے کے جس مکان میں رہتی تھی، وہاں اس کے کمرے کی کھڑکی سے نوترے دام کا گرجا گھر نظر آتا تھا جس سے فرانسیسی تاریخ کے ہر عہد کی یادیں وابستہ تھیں۔ جہاں یہ واقعہ تھا، وہیں رومن لوگوں نے لیوتیشیا کا شہر آباد کیا تھا جس کے آثار گرجا گھر کے قریب موجود تھے۔ گرجا کے آس پاس کے علاقے کا نام مجھے ایل سے لاستے (شہر کا جزیرہ) بتایا گیا۔ اس لیے دریائے سین کی ایک شاخ اس جگہ ایک جزیرہ سا بنا رہی تھی۔ یہ جزیرہ جو دو پلوں کے ذریعے شہر سے ملتا تھا، پیرس کا مرکز تھا۔ اسی طرح اس کا مرکز نوترے دام کا گرجا تھا جو نہ صرف پیرس بلکہ فرانس کا مرکز تھا۔ اس لیے کہ فرانس کے نقشوں میں ملک کے تمام فاصلے اسی مقام سے ناپے جاتے تھے۔ (ص ۳۲۳)

جو کچھ آغا صاحب کو کیبرے ڈانسر ماتری کے مکان سے نظر آیا تھا، وہی کچھ ڈاکٹر یوسف حسین خان نے اپنے مکان کی کھڑکی سے دیکھا تھا۔ وہ لکھتے ہیں؛

> میں جس مکان میں رہتا تھا، وہاں میرے کمرے کی کھڑکی سے نوترے دام کا کلیسا نظر آتا تھا۔ اس کلیسا سے فرانسیسی تاریخ کے ہر عہد کی یادیں وابستہ ہیں۔ جس جگہ یہ واقع ہے، وہیں رومن لوگوں نے لیوتیشیا کا شہر آباد کیا تھا جس کے آثار کلیسا کے قریب جو کھدائی ہوئی ہے، اس میں نکلے ہیں۔ کلیسا کے آس پاس کا علاقہ ایک دے لاستے (شہر کا جزیرہ) کہلاتا ہے، اس لیے کہ دریائے سین کی ایک شاخ نے اس جگہ ایک جزیرہ سا بنا دیا ہے۔ جس طرح یہ جزیرہ جو دو پلوں کے ذریعے شہر سے ملتا ہے، پیرس کا مرکز ہے، اسی طرح اس کا مرکز نوترے دام کا کلیسا ہے۔ یہ صرف پیرس کا نہیں، فرانس کا مرکز ہے، اس لیے کہ فرانس کے نقشوں میں ملک کے تمام فاصلے اسی مقام سے ناپے جاتے ہیں۔ (ص ۲۰۹)

یہ عجیب اتفاق ہے کہ ڈاکٹر یوسف حسین خان سوربون کے جس مکان میں رہتے تھے، ایک طویل عرصے کے بعد اسی مکان میں آغا صاحب کو بھی قیام کا موقع ملا۔ جن الفاظ میں ڈاکٹر صاحب نے کھڑکی سے نظر آنے والا منظر بیان کیا ہے، انھیں الفاظ میں آغا صاحب نے بھی منظر نگاری کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ

اس مکان کو خالی کرتے وقت ڈاکٹر صاحب اپنے سامان کا کچھ حصہ (الفاظ، جملے، تاریخی معلومات وغیرہ) یہیں چھوڑ گئے تھے۔ یہ سامان بعد میں آغا صاحب کے کام آیا اور خوب کام آیا۔

دریائے سین کے کنارے آغا صاحب نے جو کچھ دیکھا، اسے ان لفظوں میں بیان کیا:

> دریائے سین کے کنارے چھوٹی چھوٹی لکڑی کی صندوق نما دکانیں میلوں چلی گئی تھیں۔ جہاں پرانی کتابیں، بلاک سے تیار کی ہوئی تصویریں، نقشے اور متفرق علمی اشیا سستے داموں میں مل جاتی تھیں...... جب کچھ کرنے کو نہ ہوتا تو علم دوست اشخاص سیر و تفریح کے لیے چہل قدمی کرنے نکل جاتے۔ اس کباڑ خانے میں بعض دفعہ نہایت عمدہ چیزیں کوڑیوں کے مول مل جاتیں۔ یہیں اچانک میری نظر ایک کباڑیے کی دکان میں پڑے دیوان ولی دکنی پر پڑی جسے اب سے سو سال پہلے گارساں دے تاسی نے ترتیب دے کر شائع کیا تھا۔ یہ دیوان مجھے چند فرانک میں مل گیا۔ یہ کتاب میں نے جب، شانتی نکیتن گیا، ٹیگور کو شانتی نکیتن کی لائبریری کے لیے تحفے کے طور پر دے دی۔ (ص ۳۲۳)

ڈاکٹر یوسف حسین خان لکھتے ہیں:

> دریائے سین کے کنارے چھوٹی چھوٹی لکڑی کی صندق نما دکانیں میلوں چلی گئی ہیں جہاں پرانی کتابیں اور تصویریں، بلاک سے تیار کی ہوئیں تصویریں اور نقشے اور متفرق علمی اشیا سستے داموں میں مل جاتی ہیں۔ جب کچھ کرنے کو نہ ہو تو علم دوست اشخاص یہاں سیر و تفریح کے لیے چہل قدمی کرنے نکل جاتے ہیں۔ یہاں بعض دفعہ نہایت عمدہ چیزیں کوڑیوں کے مول مل جاتی ہیں۔ ایک دفعہ میری نظر دیوان ولی پر پڑی جسے اب سے سو سال پہلے گارساں دے تاسی نے ترتیب دے کر شائع کیا تھا۔ یہ مجھے چند فرانک میں مل گیا۔ جب میں عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد میں تھا تو میں نے یہ کتاب یونیورسٹی کی لائبریری کو تحفے کے طور پر دے دی تھی۔ (ص ۲۱۴)

افسوس کہ دیوان ولی کا اتنا نادر نسخہ آغا صاحب نے گورو دیو ٹیگور کو دے دیا۔ کاش وہ اس دیوان کو اپنے پاس رکھتے تو ہم لاہور جا کر اس کی زیارت کر سکتے تھے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خان نے 'یادوں کی دنیا' میں دو فرانسیسی پروفیسروں موسیو سلوان لیوی اور موسیو فوشے کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> موسیو سلوان لیوی سردیوں میں پیرس میں رہتے تھے اور موسم بہار اور گرمیوں میں پیرس سے کچھ فاصلے پر مون مون رانسی چلے جاتے تھے جہاں ان کا ذاتی بنگلہ تھا۔ یہ وہی مقام ہے جہاں روسو کی معتقد مادام ...... نے اس کی رہائش کے لیے جنگل کے قریب ایک مکان پیش کیا تھا اور جہاں اس نے کئی تصانیف لکھی تھیں...... موسیو فوشے...... کا بھی

ذاتی بنگلہ تھا جو بالکل عجائب گھر معلوم ہوتا تھا۔ موسیوفوشے ہندوستان اور مشرق بعید کے ممالک میں مدتوں رہے۔ ان کے مکان کے بیرونی صحن میں مہاتمابدھ کے متعدد بڑے بڑے مجسمے تھے۔ اندر مکان میں ایک بڑا کمرہ مجسموں اور مختلف نوادر سے بھرا ہوتا تھا۔ اس کمرے کی دیواروں پر چین اور ہندوستان کی مصوری کے نمونے بڑے سلیقے سے سجائے گئے تھے جن کے بیچ بیچ میں چینی نقش ونگار کے پردے آویزاں تھے۔ موسیوفوشے نے قدیم تصاویر کے تحفظ پر تحقیقات کی تھی اور اس فن میں بڑے ماہر خیال کیے جاتے تھے۔ حکومت حیدرآباد نے بھی کچھ عرصے کے لیے ان کی خدمات مستعار لی تھیں کہ وہ اجنتا کی دیواری تصاویر کے لیے اپنی تجاویز پیش کریں۔ (ص ۲۲۲-۳۲۲)

آغا صاحب نے موسیوسلوان لیوی کا ذکر نہیں کیا لیکن موسیوفوشے سے ملاقات کا حال لکھا ہے اور اس طرح کہ موسیوسلوان لیوی کے حالات کا کچھ حصہ موسیوفوشے کے نامۂ اعمال میں درج کر دیا ہے۔ آغا صاحب بقول خود کمل نامی ایک گائیڈ کے ذریعے موسیوفوشے سے ملے تھے۔ فرماتے ہیں:

> صبح کمل مجھے اپنے ادیب دوست موسیوفوشے کے پاس مون مون رانسی لے گیا جہاں ان کا بنگلہ تھا۔ یہ وہی مقام تھا جہاں روسو کی معتقد مادام ...... نے ان کی رہائش کے لیے جنگل کے قریب ایک مکان پیش کیا تھا۔ جہاں روسو نے کئی تصانیف لکھیں ...... موسیوفوشے کا کمرہ بالکل عجائب گھر معلوم ہوتا تھا۔ وہ ہندوستان اور مشرق بعید کے ممالک میں مدتوں رہے۔ ان کے مکان کے بیرونی صحن میں مہاتمابدھ کے متعدد بڑے بڑے مجسمے تھے۔ اندر مکان میں ایک بڑا کمرہ مجسموں اور مختلف نوادر سے بھرا ہوا تھا۔ اس کمرے کی دیواروں پر چین اور ہندوستان کی مصوری کے نمونے بڑے سلیقے سے سجائے گئے تھے جن کے درمیان چینی نقش ونگار کے پردے آویزاں تھے۔ موسیوفوشے نے قدیم تصاویر کے تحفظ پر تحقیقات کی تھی اور اس فن میں بڑے ماہر خیال کیے جاتے تھے۔ حکومت حیدرآباد نے بھی کچھ عرصے کے لیے ان کی خدمات حاصل کی تھیں تاکہ وہ اجنتا کی دیواری تصاویر کے تحفظ کے لیے اپنی تجاویز پیش کریں۔ (ص ۳۳۱)

ہمارے خیال میں اتنی مثالیں کافی ہیں۔ ہمیں کون سا پی ایچ ڈی کے لیے تحقیقی مقالہ لکھنا ہے جو ہم اقتباسات کے انبار لگا دیں۔ اب یہ اہل تحقیق کا کام ہے کہ وہ ڈاکٹر یوسف حسین خان اور آغا اشرف کی کتابوں کے تقابلی مطالعے سے یہ معلوم کریں کہ ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب کے بائیس برس بعد لکھی جانے والی آغا صاحب کی کتاب سے کس طرح استفادہ کیا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان بہت عالم فاضل آدمی تھے۔ یقیناً ان کے پاس ایسا کوئی علم ہوگا جس کے ذریعے وہ مستقبل میں لکھی جانے والی کتابوں کے مطالب سے واقف ہو جاتے ہوں گے۔

قصہ کچھ کتابوں کا

خالد علوی

شہرت طلبی، شاید انسان کی بنیادی اور فطری سرشت ہے۔ عموماً ہماری کوشش رہتی ہے کہ جتنی جلد اور جتنی زیادہ شہرت مل جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ کچھ شہرت کی خاطر مشکل اور محنت کا راستہ اپناتے ہیں، کچھ لوگ کم محنت اور کوتاہ راہی کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس عمل میں وسیع القلبی کا مظاہرہ کرتے ہوئے غیروں کو اس قدر اپنانا پڑتا ہے کہ ان کی تمام محنت وکاوش بھی اپنے نام میں لکھ دی جاتی ہے۔ یہ طریقہ زندگی کے ہر شعبے میں رائج ہے لیکن ادب میں کوئی شے بھی معدوم نہیں ہوتی، اس لیے اس راہ مختصر کے راہی کبھی نہ کبھی گرفت میں آ ہی جاتے ہیں۔

آسان ترین طریقہ دوسروں کے اشعار کو اپنے نام سے مشہور کر دینا ہے، جس کی لاتعداد مثالیں موجود ہیں۔ محمود شیرانی نے ایک ایسے سارق شاعر کا ذکر کیا ہے جو نہ صرف انوری کے اشعار پڑھ رہا تھا، بلکہ خود کو انوری بھی بتا رہا تھا۔ انوری نے اس کو دیکھ کر کہا تھا، 'شعر دزد' تو بہت دیکھے تھے، آج 'شاعر دزد' بھی دیکھ لیا۔ قاضی عبدالودود نے ایک انگریز شاعر پالمر (دراصل اس شاعر کا نام پامر تھا لیکن وہ اردو میں بھی انگریزی ہجے لکھتا تھا) کے سرقے پر ایک مضمون 'ایک انگریز مستشرق کا سرقہ' لکھا تھا، جس کے مطابق پامر نے میر حسن کی ایک مثنوی کے بہت سے اشعار اپنے نام سے درج کر دیے ہیں۔ خلیق انجم نے 'آئین اکبری' کے مترجم بلوخ مین کے حوالے سے خبر دی کہ میر اشکی نے بستر مرگ پر اپنے بہت سے دیوان میر سید علی جدائی کو شائع کرنے کی غرض سے دیے۔ سید علی جدائی نے اچھے اشعار اپنے نام سے شائع کر دیے۔ محمود شیرانی اور خلیق انجم کی اطلاع کے مطابق زنجانی نام کے ایک شاعر نے فریدالدین عطار کی چونسٹھ غزلیں اپنے نام سے شائع کر دیں اور توضیح یہ فرمائی کہ شیخ عطار نے خواب میں آ کر مجھے اپنے رنگ میں شعر کہنے کا حکم دیا اور اس کا نام 'مفتاح الفتوح' رکھنے کا مشورہ دیا۔ 'تنقید شعر العجم' میں شیرانی نے یہ بھی لکھا ہے کہ 'کشف المحجوب' کے مصنف داتا گنج بخش علی ہجویری کا دیوان ایک شخص نے مطالعے کے لیے لیا اور اپنے نام سے شائع کر دیا۔ ہر مقطع میں تخلص اپنا ڈال دیا۔ علی ہجویری کی تصوف پر ایک تصنیف کسی منہاج الدین نے اپنے نام سے شائع کرا دی۔

جگر مرادآبادی کی موجودگی میں ہی ایک نوجوان نے ان کی طرحی غزل اڑا کر اپنے نام سے پڑھ دی۔ جگر صاحب نے ہر شعر پر بے پناہ داد دی۔ جب ان کو زحمت کلام دی گئی اور انھوں نے شیروانی کی جیب میں غزل تلاش کی تو وہ غائب تھی۔

کبھی کبھی مختصر بحر کی غزلوں میں توارد ہو جاتا ہے لیکن مکمل غزل میں توارد ناممکن ہے۔ ایک بار داغ دہلوی نے غلطی سے برسر مشاعرہ مضطر خیرآبادی کی غزل پڑھ دی۔ تفصیل اس واقعے کی یہ ہے کہ ایک قوال نے داغ کی موجودگی میں یہ تین اشعار پڑھے:

علاج درد دل تم سے مسیحا ہو نہیں سکتا
تم اچھا کر نہیں سکتے میں اچھا ہو نہیں سکتا
تمھیں چاہوں تمھارے چاہنے والوں کو بھی چاہوں
مرا دل پھیر دو مجھ سے یہ جھگڑا ہو نہیں سکتا
دم آخر ے بالیں پہ مجمع ہے حسینوں کا
پھر آنا اے اجل اس وقت پردا ہو نہیں سکتا

داغ نے قوال سے پوچھا، یہ اشعار کس کے ہیں؟ اس نے جواب دیا، ''آپ کے''، ثبوت میں ایک رسالہ بھی دکھا دیا۔ اس میں 'خمسہ بر غزل داغ' کے تحت تینوں اشعار موجود تھے۔ داغ نے تین اشعار کو ایک مکمل غزل میں شامل کر کے اسی رات ایک مشاعرے میں پڑھ دی۔ کچھ لوگوں نے مشاعرے میں خیال ظاہر کیا کہ تین اشعار مضطر خیرآبادی کے ہیں۔ داغ کو صحیح صورت حال کا علم ہوا تو یہ اشعار اپنی غزل سے خارج کر دیے۔ (بزم داغ، احسن مارہروی، ص ۵۶) پریشانی یہ ہے کہ مطبوعہ شے عام طور سے صدیوں تک موجود رہتی ہے، اسی لیے مطبوعہ اشیا زیادہ گمراہی کا سبب بنتی ہیں۔

بنارس یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے مرحوم صدر حکم چند نیر نے 'نوادرات بنارس' کا تعارف کراتے ہوئے سری رام گلکشن میں ایک 'دیوان عاجز' کا تعارف کرایا تھا جس میں ایک شعر بھی عاجز صاحب کا نہیں ہے بلکہ مشہور شعرا کے مقطعوں کو ہی اپنا تخلص ڈال کر کشادہ دلی کا ثبوت دیا گیا ہے۔ تمام وکمال دیوان میں شعرا کی مشہور غزلیں ہیں اور تخلص 'عاجز' موجود ہے۔ چند سال قبل مرادآباد کے ایک وکیل نے عصری شعرا کے مشہور اشعار کو اپنے نام سے شائع کر دیا تھا۔ اس کتابچے میں وسیم بریلوی اور بشیر بدر جیسے مشہور ہم عصر شعرا کے اشعار وکیل صاحب نے اپنے نام سے شائع کر دیے تھے۔ شاعرانہ سرقے کی لاتعداد مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن کبھی کبھی مکمل کتاب یا کوئی اہم حصہ کوئی سارق اپنے نام سے شائع کر دیتا ہے تو صورت حال بڑی تکلیف دہ ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی کچھ نادر و نایاب مثالیں دی جاتی ہیں۔

دربار اکبری (محمد حسین آزاد):

'دربار اکبری'، 'آب حیات' کے بعد محمد حسین آزاد کی نہ صرف دوسری مقبول ترین تصنیف ہے،

بلکہ 'آب حیات' کی طرح ہی آزاد کو اس تصنیف پر کم از کم دس سال صرف کرنے پڑے۔ آزاد کے بعض خطوط سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کتب کی فراہمی کے لیے کتنے سفر کیے اور ان کو 'دربار' سے کتنا قلبی تعلق تھا لیکن 'دربار اکبری' کی اشاعت آزاد کی جنونی کیفیت شروع ہونے کے بعد ہوئی، اس لیے 'دربار اکبری' کے ناشر مولوی ممتاز علی کو موقع مل گیا کہ وہ اس کتاب کے بعض حصوں اور طویل تتمہ کو اپنے نام سے منسوب کر دیں۔ ۱۸۹۸ء میں جب 'دربار اکبری' شائع ہوئی تو اس کے سرورق پر یہ عبارت تھی:

......'دربار اکبری' جس کو مولوی ممتاز علی صاحب نے مصنف کے متفرق مسودات قلمی سے مرتب کیا اور بغرض توضیح مطالب سرامرا داعیان اکبری کے حالات بطور تتمہ لکھ کر ایزاد کیے۔ (بحوالہ محمد حسین آزاد، اسلم فرخی، ص ۴۷۷)

'دربار اکبری' میں مولوی ممتاز علی کا مقدمہ بھی شامل تھا۔ اس مقدمے میں ممتاز علی نے ایک کہانی بیان کی کہ انھوں نے کسی منفعت کی غرض سے یہ کتاب شائع کرنے کا قصد نہیں کیا بلکہ اپنے استاد کی تصنیف کو دستبرد روزگار کی زد سے بچانا مقدم ہے۔ ممتاز علی نے مقدمہ میں یہ کہانی بھی سنائی کہ محمد حسین آزاد نے ایام خود رفتگی میں 'دربار اکبری' کا مکمل اور صاف مسودہ دریائے راوی کے پُل پر کھڑے ہو کر دریا برد کر دیا۔ آزاد کے کتب خانے سے ممتاز علی کو (انھی کے مطابق) جو مسودہ ملا، وہ:

۱۔ نامکمل تھا۔
۲۔ بعض اجزا مخلوط تھے۔
۳۔ کچھ حصہ مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا تھا، کچھ شاگردوں کے ہاتھ کا لکھا تھا۔ دونوں میں خرابیاں تھیں۔
۴۔ مسودہ کا کچھ حصہ ناقص تھا، کچھ اوراق ضائع ہو گئے تھے۔
۵۔ مصنف آزاد سے بہت سے مقامات پر سہو ہوا۔

بقول اسلم فرخی اس بیان سے یہ تاثر ملتا ہے کہ 'دربار اکبری' کی داغ بیل تو آزاد کے ہاتھوں پڑی لیکن دراصل اسے ممتاز علی کی کاوشوں کا ثمرہ سمجھنا چاہیے۔ ممتاز علی نے ان بہت سی تصحیحات کی بھی نشاندہی کی جو انھوں نے 'دربار اکبری' میں کی تھیں۔ (زیادہ تر تصحیحات کے حوالے غلط تھے)

'دربار اکبری' شائع ہونے کے بعد آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے تمام مفروضوں کی تردید کی اور 'دربار اکبری' کے دوسرے ایڈیشن میں تفصیل سے حوالے دے کر واضح کیا کہ ممتاز علی کا بیان ناقابل یقین ہے۔ ممتاز علی کبھی بھی آزاد کے کتب خانے میں داخل نہیں ہو سکتے تھے۔ آزاد نے کوئی مسودہ برباد نہیں کیا اور 'دربار اکبری' کا مسودہ ممتاز علی کو آغا ابراہیم نے خرچ طباعت اور آمدنی پر نصف حصہ کے معاہدہ پر دیا تھا۔ دلچسپ ترین بات یہ تھی کہ آغا ابراہیم نے دعویٰ کیا کہ طباعت کے بعد ممتاز علی نے وہ مسودہ آغا ابراہیم کو واپس بھی کر دیا جو مکمل طور سے آزاد کی تحریر میں ہے اور اس میں تتمہ بھی شامل ہے۔ آغا ابراہیم نے اعلان بھی کیا کہ

جو چاہے یہ مسودہ دیکھ سکتا ہے۔

اس اشاعت کے وقت ممتاز علی حیات تھے لیکن انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ اس لیے عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ ممتاز علی نے غلط بیانی کی تھی اور 'دربار اکبری' کے اولین ایڈیشن میں ناجائز طور پر اپنا نام شامل کیا۔ ممتاز علی، رسالہ 'پھول' اور 'تہذیب نسواں' کے مدیر اور امتیاز علی تاج کے والد تھے۔

معدن یاقوت:

یہ غلام حسین بخشی کی مثنوی ہے۔ محمد ناصر خاں رامپوری نے مکمل مثنوی پر قبضہ کر لیا اور 'نسخہ یاقوت' نام رکھ دیا۔ گیان چند جین نے رضا لائبریری میں مسروقہ مال برآمد کیا۔

داستان امیر حمزہ:

شمس الرحمٰن فاروقی کی اطلاع کے مطابق غالب لکھنوی نے 'داستان امیر حمزہ' کا ترجمہ کیا جو ۱۸۵۵ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ یہی ترجمہ معمولی ردو بدل کے ساتھ عبداللہ بلگرامی نے نول کشور سے شائع کرایا۔

شرح دیوان حافظ:

خلیق انجم کے مطابق سیف الدین ابوالحسن عبدالرحمٰن بن سلمان بن سعد اللہ کی شرح دیوان حافظ کو سید صادق علی رضوی نے نول کشور پریس سے ۱۸۷۶ء میں اپنے نام سے شائع کرا دیا۔ دونوں شرحوں میں سرمو بھی فرق نہیں ہے۔ رضا لائبریری رامپور میں یہ مال مسروقہ بھی محافظ خانے میں جمع ہے۔

کہانی رانی کیتکی کی:

انشا کی مشہور زمانہ کتاب کو مولانا امتیاز علی عرشی نے خطی نسخوں کی مدد سے مرتب کیا۔ انجمن ترقی اردو (پاکستان) سے شائع ہوئی تو مولوی عبدالحق کے نام سے شائع ہوئی۔

انگریزی اردو لغت:

انجمن ترقی اردو نے ایک لغت شائع کرنے کا بڑا منصوبہ بنایا۔ عابد حسین اور اختر حسین رائے پوری نے دن رات کاوش کر کے منصوبہ مکمل کیا۔ لغت مولوی عبدالحق کے نام سے شائع ہوئی۔ حمیدہ اختر نے ایک مضمون میں اس بارے میں ہلکے پھلکے اشارے کیے۔ وہ مولوی عبدالحق کی شفیق شخصیت کی بہت مداح رہی ہیں اور ان کو اپنے والد کی طرح محترم سمجھتی تھیں، بار بار اس بات کا اعادہ بھی کیا ہے۔ اس لغت کے شائع ہونے کے بعد مولوی صاحب کے خلاف بہت سے مضامین لکھے گئے۔ حمیدہ اختر نے 'ہم سفر' میں بھی اس

ناانصافی کا ذکر کیا۔

مخزن نکات:

قائم کے تذکرہ 'مخزن نکات' کا ایک نسخہ سید رستم علی حیدرآبادی کو کہیں سے دستیاب ہوا۔ انھوں نے اصل ڈیوڑھی مستقیم الدولہ چھتہ بازار حیدرآباد سے شائع کر دیا۔ مولوی عبدالحق کو قائم چاند پوری کے نایاب تذکرے کی اشاعت کی اطلاع ہوئی تو انھوں نے رستم علی سے تمام مطبوعہ کتابیں خرید لیں اور ایک مختصر سا مقدمہ لکھ کر انجمن ترقی اردو اورنگ آباد کی طرف سے شائع کر دیا۔ تمام تذکرہ لیتھو پریس سے خط نستعلیق میں شائع ہوا ہے اور مولوی صاحب کا مقدمہ ٹائپ میں ہے۔ متن اور مقدمے کے کاغذوں میں بھی معمولی سا فرق ہے۔ صفحہ ۸۰ پر رستم علی کا اشتہار تھا، اس پر ایک دبیز کاغذ چپکا کر چھپانے کی کوشش کی گئی۔ 'مخزن نکات' کی یہ کاپی راقم الحروف کی دسترس میں ہے۔ میں نے اپنی کتاب 'قائم چاند پوری' میں اس کا مختصر حوالہ بھی دیا ہے۔ (ص ۱۷۲)

لغات کبیر:

پاکستان مراجعت کے بعد مولوی عبدالحق نے انجمن ترقی اردو سے مولوی احتشام الدین حقی کی 'لغات کبیر' شائع کی لیکن ان کی لغت کا کوئی صلہ نہیں دیا، نہ ان کا نام ہی شامل کیا۔ (پس نوشت: پرویز پروازی، ص ۱۸۰)

گلستان سخن:

'گلستان سخن' مرزا قادر بخش صابر کا تذکرہ ہے۔ اس تذکرے کے بارے میں عام طور سے مشہور ہے کہ یہ تذکرہ امام بخش صہبائی نے اپنے شاگرد قادر بخش صابر کے نام سے لکھا تھا۔ چودھری محمد نعیم نے ایک انگریزی مضمون میں اس تذکرے کو صہبائی سے ہی منسوب کیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ صد فی صد قادر بخش صابر کی تصنیف ہے۔ عموماً لوگوں کو ذکاء اللہ اور غالب کے بعض بیانات سے تسامح ہوا ہے۔ قاضی عبدالودود بھی 'گلستان سخن' کو صہبائی کی نصف تصنیف مانتے ہیں لیکن میں بوجوہ 'گلستان سخن' کو قادر بخش صابر کی ہی تصنیف مانتا ہوں۔

اس بدگمانی کی ابتدا غالب کے خط بنام انوار الدولہ شفق سے ہوئی جس میں غالب نے لکھا، ''صہبائی کے تذکرے کی ایک جلد میری ملک میں سے میرے پاس تھی وہ اپنی طرف سے بہ سبیل ارمغان آپ کو بھیجتا ہوں۔'' ('غالب کے خطوط'، خلیق انجم، ص ۱۰۰۴) دراصل صہبائی نے 'انتخاب دواوین' شائع کیا تھا۔ غالب اس کو تذکرہ کہتے ہیں۔ اعتراض کرنے والے بھول جاتے ہیں کہ غالب نے ذکا کے نام خط میں صریحاً صابر کے تذکرے کا ذکر کیا ہے۔ ''آپ مرزا صابر کا تذکرہ مانگتے ہیں، اس کا یہ حال ہے کہ غدر سے پہلے چھپا اور غدر میں تاراج ہو گیا۔'' ('غالب کے خطوط'، خلیق انجم، ص ۱۵۲۹) عبدالغفور نساخ نے 'سخن شعرا' میں (ص ۲۷۲) اور لالہ شری رام نے اپنے تذکرے میں (دیباچہ، صفحہ اول و دوئم) میں صہبائی کی تصنیف قرار

دیا ہے۔ قاضی عبدالودود کا خیال ہے کہ اس 'گلستان سخن' کی اصلاح صہبائی نے کی تھی، اس لیے دونوں کو تصنیف کہا جائے۔ قاضی صاحب کے بقول 'گلستان سخن' کے سرورق پر مرقوم ہے، ''اس کی عبارات صہبائی کی اصلاح سے مزین ہیں۔'' ('معاصر'، پٹنہ، حصہ ۴، ص ۷)

امتیاز علی عرشی اس تہمت کو حسن ظن اور صاف دلی سے بعید اور پچھلے بزرگوں پر بغیر کسی دستاویزی شہادت کے سخت نکتہ چینی مانتے ہیں۔ (دیباچہ، 'دستور الفصاحت') دراصل مرزا قادر بخش صابر، مغل شہزادے تھے۔ وہ جہاندار شاہ کے جیسے بدنام زمانہ ایک سال کے بادشاہ کے پوتے تھے۔ اس لیے لوگوں کو یہ تسلیم کرنے میں تکلف و تامل ہے کہ یہ ان کی تصنیف ہے۔ حالاں کہ اس تذکرے میں صہبائی کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ نسیب، قطعہ اور بعض دوسری تعریفوں میں انتخاب دواوین کی جھلک نظر آتی ہے لیکن میں عرشی صاحب اور فرمان فتح پوری کا ہم خیال ہوں کہ یہ مرزا قادر بخش کی تصنیف ہے۔

اصول اردو (قواعد میر):

یہ کتاب خدائے سخن میر تقی میر سے منسوب ہے۔ خواجہ عبدالرؤف عشرت نے اپنے تذکرے 'آب بقا' میں لکھا کہ جب میر قریب المرگ ہوئے تو اپنے بیٹے سید حسن عسکری عرش (میر کلو عرش) سے کہا کہ ہمارے پاس دنیوی دولت تو ہے نہیں، صرف زبان اردو کے متعلق علم سینہ ہے جو ہمیں بہ مشورہ ماموں سراج الدین خاں آرزو کے خدا نے عطا کیا ہے۔ میں نے اس علم کو ایک کتاب کی صورت میں لکھ لیا ہے۔ اس کتاب کا نام اصول اردو ہے۔...... یہ وصیت کرتا ہوں کہ اس کتاب کو حفاظت سے رکھنا...... اگر اولاد نرینہ نہ ہو تو کسی اہل شاگرد کو یہ امانت تفویض کر دینا۔ (ص ۱۶۹)

رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ داستان سرائی اس لیے ہے کہ ایک جعلی کتاب کا راستہ صاف ہو جائے۔ خواجہ عشرت کے مطابق میر کلو عرش نے یہ کتاب اپنے شاگرد شاد کے سپرد کی اور ہدایت کی کہ اپنے کسی لائق اور قابل شاگرد کو دے دینا۔ شاد نے یہ کتاب لائق شاگرد خواجہ عبدالرؤف عشرت کے حوالے کر دی جنھوں نے افادۂ عام کی خاطر شائع کر دیا۔ رشید حسن خاں نے نہایت سخت الفاظ میں تردید اور مذمت کی اور قطعی جعلی کتاب قرار دی۔ ('ادبی تحقیق'، ص ۸۴)

خطوط غالب:

مولوی مہیش پرشاد نے 'اردوئے معلی' اور 'عود ہندی' کی غیر معیاری طباعت اور تسامحات کو دیکھتے ہوئے ایک محقق ایڈیشن ۱۹۴۱ء میں ہندوستانی اکیڈمی سے شائع کیا۔ پہلی بار بہت سے غیر مطبوعہ خطوط بھی شامل کیے اور پہلی بار تاریخی اعتبار سے خطوط مرتب کرنے کی کوشش کی گئی۔ مولوی مہیش پرشاد نے اولین ایڈیشن میں اس جانکاہی کا ذکر کیا جو خطوط مرتب کرتے وقت ان کو کرنی پڑی۔ لاتعداد لوگوں کا شکریہ بھی مولوی صاحب نے ادا کیا۔

لیکن جب یہ کتاب دوسری بار انجمن ترقی اردو، علی گڑھ سے شائع ہوئی تو مرتب کے مقام پر مالک رام صاحب کا نام تھا، گوپال متل نے ماہنامہ 'تحریک' جنوری ۱۹۶۹ء میں سخت الفاظ میں گرفت کی۔ عرش ملسیانی نے 'ارمغان مالک' میں واضح کیا کہ مولوی مہیش کی مروجہ خطوط غالب میں کچھ غلطیاں راہ پا گئی تھیں، مالک رام نے تصحیح کی ہے اور بہت سے غیر مطبوعہ اور نئے خطوط بھی شامل کیے ہیں۔ اس طرح مالک رام کا نام حق بجانب ٹھہرانے کی کوشش کی لیکن سید حباب ترمذی (کراچی) نے اسی سلسلے میں خبر دی کہ مالک رام نے جو نئے خطوط شامل کیے ہیں، وہ آفاق احمد کی کتاب 'نادرات غالب' سے جوں کے توں نقل کر لیے ہیں۔ اس ہنگامے میں مالک رام صاحب نے اعتراف کیا کہ طباعت کی غلطی کی وجہ سے مولوی مہیش پرشاد کا نام رہ گیا ہے اور آئندہ ان کا نام مرتب کے بطور شائع کیا جائے گا لیکن تک اس غلطی کی اصلاح نہیں ہو سکی۔

نیرنگ خیال (مرتبہ مالک رام):

'نیرنگ خیال' محمد حسین آزاد کی مشہور زمانہ تصنیف ہے۔ یہ کئی بار پہلے بھی شائع ہو چکی ہے۔ ۱۸۸۰ء میں اور دوسرا حصہ آزاد کی موت کے بعد شائع ہوا۔ تاریخوں کو تعین نہیں ہو سکا ہے۔ مالک رام صاحب کی مرتبہ 'نیرنگ خیال' مکتبہ جامعہ سے شائع کرایا تو مالک رام صاحب نے دوسرے حصے میں آزاد کے پوتے آغا طاہر کا دیباچہ نکال کر اپنا تعارف ڈال دیا۔ حصہ اول کے دیباچے میں 'نیرنگ خیال' کے متعلق بیش قیمت معلومات مہیا کیں، مثلاً یہ کہ یہ مضامین انجمن مفید عام قصور (ضلع لاہور) کے ماہانہ پرچے میں ۱۸۷۵ء سے ۱۸۷۷ء تک شائع ہوئے۔ ان معلومات پر مالک رام کو بہت داد ملی۔ دوسرے ملک کے غیر معروف رسالوں میں مضامین ڈھونڈنا بڑا مشکل کام تھا۔ آزاد نے انگریزی کے کن مضامین کا ترجمہ یا چربہ کیا ہے، یہ بھی مالک رام صاحب نے دیباچے میں صاف کیا۔ لیکن قمر رئیس صاحب نے ایک مضمون 'نیرنگ خیال اور مالک رام' میں دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا۔ انھوں نے بتایا کہ تمام معلومات اسلم فرخی کی کتاب 'محمد حسین آزاد' سے بغیر حوالے کے لی گئی ہیں۔ اسلم فرخی کی تحقیقی کاوش کو مالک رام صاحب نے بعینہ اپنا لیا۔

قدیم دلّی کالج (مالک رام):

مولوی عبدالحق نے دہلی کالج کی تاریخ و خدمات پر ایک سلسلۂ مضامین 'اردو' اورنگ آباد میں شائع کیا۔ بعد میں کتابی شکل میں 'مرحوم دلّی کالج' ۱۹۳۵ء میں دہلی سے شائع کیا۔ یہ ایک مکمل کتاب ہے، جو دہلی کالج کے طلبا، اساتذہ، جرائد، تراجم کے علاوہ تقریباً ہر پہلو کا احاطہ کرتی ہے۔ مالک رام صاحب نے اسی موضوع پر نام میں معمولی سی تبدیلی کر کے دوسری کتاب 'قدیم دلّی کالج' شائع کی۔ دیباچہ میں اعتراف کیا:

> یہ لابد تھا کہ میں مولوی صاحب مرحوم کی کتاب سے نہ صرف وسیع استفادہ کروں بلکہ اس کی بیشتر باتوں کا اعادہ بھی کر دوں۔ یہی میں نے کیا لیکن ہر جگہ حوالہ نہیں دیا گیا، اس

سے یہ مضمون غیر ضروری طور پر بوجھ ہو جاتا۔ یہ رسالہ گویا 'مرحوم دہلی کالج' کا تتمہ اور تکملہ ہے۔ (ص۱۲)

دراصل مالک رام صاحب کی 'قدیم دلّی کالج' میں کوئی نئی اطلاع نہیں ہے۔ کچھ غیر متعلق باتوں کا اضافہ ہے مثلاً کمپنی کی تعلیمی حکمت عملی اور میکالے رپورٹ وغیرہ۔ دلّی ترجمہ سوسائٹی کی بعض کتابوں کے نام کا اضافہ کیا گیا ہے۔ بعض کتابت کی غلطیوں کی اصلاح کی گئی ہے۔ صفحہ ۶۴ پر مولوی عبدالحق کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان کے لکھے سب نام صحیح نہیں ہیں۔ اگر مالک رام صاحب صرف ایک مضمون پر اکتفا کر لیتے تو شاید اتنی بدنامی نہ ہوتی۔ جب اس بارے میں مضامین لکھے گئے تو 'غبارِ خاطر' کا قضیہ بھی روشنی میں آیا جس کو مرتب کرتے وقت اجمل خاں کا مقدمہ حذف کر دیا گیا تھا۔ مالک رام صاحب نے بطور مرتب اپنا نام دے دیا۔ عتیق صدیقی نے طویل مضمون میں گرفت کی۔

دستنبو (اردو ترجمہ) خواجہ احمد فاروقی:

شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی نے دستنبو کا ترجمہ خواجہ احمد فاروقی کے نام سے شائع کیا تھا۔ بعد میں یہی ترجمہ کونسل برائے فروغ اردو نے خواجہ احمد فاروقی کے نام سے شائع کیا۔ غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی نے، ڈاکٹر معین الرحمٰن کی کتاب 'غالب اور انقلاب ستاون' شائع کی تو یہ ترجمہ بھی کتاب میں شامل کیا اور مترجم کی حیثیت سے رشید حسن خاں کا نام شامل کیا۔ اگر کتاب میں رشید حسن خاں کا طویل پیش لفظ شامل نہ ہوتا تو طباعت و کتابت کی غلطی کہہ کر نظر انداز کیا جا سکتا تھا۔ 'پیش لفظ' میں 'دستنبو' کے فارسی متن پر خاصی خامہ فرسائی کی گئی ہے لیکن ترجمہ کے بارے میں ایک لفظ بھی نہیں لکھا گیا۔ راقم الحروف نے اس ترجمے کا خواجہ صاحب کے ترجمے سے حرف بہ حرف موازنہ کیا لیکن کوئی فرق نہ پایا۔

چونکہ یہ کتاب رشید حسن خاں کے زیر اہتمام شائع ہوئی تھی، اس لیے ہم یہ یقین کرنے میں حق بجانب ہیں کہ یہ ترجمہ رشید حسن خاں کے ایما پر ہی شامل اشاعت کیا گیا ہے۔ رشید حسن خاں اکثر یہ تاثر دیا کرتے تھے کہ خواجہ احمد فاروقی کی زیادہ تخلیقات ان کی (رشید حسن خاں) مرہون منت ہیں۔ بفرض محال ایسا تھا بھی تو اشاعت کے بعد کسی شائع شدہ تخلیق (ترجمہ) کو دوسرے نام سے شائع کرنا کس حد تک درست ہے؟ افسوس یہ ہے کہ کسی نے آج تک اس طرف توجہ نہ کی جب کہ خود رشید حسن خاں دوسروں کی گرفت کرنے میں بہت آگے رہتے تھے۔ اگر اپنے نام سے 'ترجمہ دستنبو' شائع کرنا ضروری تھا تو بانگ دہل وضاحت کرنی چاہیے تھی کہ یہ ترجمہ بعینہ خواجہ فاروقی کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔

شاد کی کہانی، شاد کی زبانی (شاد عظیم آبادی):

شاد عظیم آبادی نے اپنی سوانح 'شاد کی کہانی، شاد کی زبانی' اس خیال کے ساتھ لکھی تھی کہ ان کے شاگرد مسلم عظیم آبادی اپنے نام سے شائع کریں گے لیکن شاد کے انتقال کے بعد مسلم عظیم آبادی اس وعدے

پر قائم نہ رہ سکے اور کتاب شاد عظیم آبادی کے نام سے ہی شائع کر دی۔ اس لیے کتاب میں بڑی مضحکہ خیز صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔ مصنف خود کو صیغۂ غائب میں 'سید صاحب' کہتا ہے۔ مثلاً سید صاحب کا قول ہے، سید صاحب فرماتے تھے، سید صاحب کا قد چار فٹ اور کئی انچ ہے۔ راقم الحروف نے 'شاد عظیم آبادی' غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی میں ایک طویل مضمون میں اس خود نوشت کا تجزیہ کیا ہے۔ (ص۲۹۲)

اردو تحقیق اور مالک رام (شاہد اعظمی):

دوسروں کی تخلیقات تو غصب کر کے اپنے نام شائع کی جاتی ہی ہیں، کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے؛ یعنی اپنی کتاب بھی دوسرے کے نام سے شائع کرنی پڑتی ہے۔ 'اردو تحقیق اور مالک رام' دراصل رشید حسن خاں کی مرتبہ کتاب ہے جس میں قاضی عبدالودود، عرشی صاحب، محمود الٰہی، قمر رئیس، عتیق صدیقی، گوپال متل، سلمان احمد اور رشید حسن خاں کے مضامین شامل ہیں۔ تمام مضامین میں مالک رام صاحب کی تحقیق پر لعنت بھیجی گئی ہے۔ کتاب کو رشید حسن خاں سے منسوب کرنے کی چند وجوہات یہ ہیں:

۱۔ شاہد اعظمی ایک قلمی نام ہے اور فرضی وجود ہے۔

۲۔ دیباچہ میں رشید حسن خاں کے دو مضامین کے علاوہ سب مضامین کا تجزیہ اور تحسین کی گئی ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ رشید حسن خاں کو اپنے قلم سے اپنی تحسین نامناسب معلوم ہوئی ہوگی۔

۳۔ عرض مرتب کے عنوان سے جو پیش لفظ لکھا گیا ہے، اس میں رشید حسن خاں کا مخصوص املا استعمال کیا گیا ہے، مثلاً ''تحقیق کے نام پر کار بلہوسی میں لگے رہتے ہیں'' (ص ۷)، ''یہ بھی اسی بلہوسی کی پیداوار ہے'' (ص ۸)، ''یہ مرحوم دلّی کالج کا چربہ ہے''، ''بلہوسی، دنیاداری، جوڑ توڑ۔'' (ص ۱۳)

۴۔ صفحہ ۸ پر تحقیق کے لیے علمی و تحقیقی مزاج کی ضرورت کے تحت جو کچھ لکھا گیا ہے، وہی سب کچھ رشید حسن خاں اپنی کتاب 'ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ' میں صفحہ ۳۴-۳۵ پر لکھ چکے ہیں۔

پس حتمی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کتاب کے مرتب رشید حسن خاں ہیں۔ یہ کتاب ناشر اور مطبع وغیرہ کے نام سے بھی محروم ہے۔

درون ہند: مشیر الحسن (ترجمہ مسعود الحق):

'درون ہند' خالدہ ادیب خانم کی کتاب 'Inside India' کا ترجمہ ہے جسے مشیر الحسن نے خالدہ ادیب خانم کے نواسے عمر سیار کی اجازت سے شائع کیا ہے۔ حالاں کہ عمر سیار کو تکلیف دینے کی ضرورت نہ تھی۔ یہ کتاب 'اندرون ہند' کے نام سے انجمن ترقی اردو (دہلی) نے ۱۹۳۸ء میں ہی شائع کر دی تھی۔ سید ہاشمی فرید آبادی کا ترجمہ سلیس اور رواں ہے۔ دونوں تراجم میں حیرت انگیز مماثلت ہے، اب معمولی رد و بدل کیا گیا ہے۔ کہیں کہیں تبدیلی کے لیے دور از کار الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ دونوں کتابوں کا انتساب ڈاکٹر اے انصاری کے نام کیا گیا ہے۔ مشیر الحسن نے اتنی ضرورت بھی نہ سمجھی کے انتساب کے

بارے میں وضاحت کردیتے کہ یہ انتساب ڈاکٹر مختار احمد انصاری کے نام ہے۔ میرا خیال ہے کہ خالدہ ادیب خانم کے ذہن میں مختار احمد انصاری کا مکمل نام نہیں تھا، ہر جگہ صرف ڈاکٹر انصاری لکھا ہے۔ حمیدہ اختر نے 'ہم سفر' میں خالدہ ادیب خانم کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ اردو ترجمے میں اس حوالے سے افادہ اٹھانا چاہیے تھا۔ ہاشمی فرید آبادی نے جہاں 'عرش' لکھا ہے، مشیر الحسن کے ترجمے میں سنگھاسن کردیا گیا ہے۔ کہیں کہیں ترجمہ مضحکہ خیز اور غلط ہے۔ بیرسٹری کی ڈگری ملنے کے لیے انگریزی میں 'Called at Bar' مستعمل ہے۔ 'درون ہند' میں اس کا ترجمہ ''۱۹۱۲ء میں لندن میں بار میں بلائے گئے'' (ص ۴۲۶)، ریشمی رومال تحریک کو 'Silc Latter Consipiracy' (لال رومال سازش) کیا گیا ہے۔ تلسی داس کی کتاب کا نام 'رام چرتر مالن' (رام چرتر مانس) لکھا گیا ہے۔ ہاشمی نے ایک باب کا عنوان 'اسلام عالم تغیر میں' ترجمہ کیا ہے۔ مشیر الحسن کی 'درون ہند' میں اس باب کا عنوان 'اسلام: امتزاج کی کٹھالی میں' رکھا ہے۔ کٹھالی کی بھی خوب کہی۔

'اندرون ہند' میں اقبال کے چند فارسی اشعار اردو ترجمہ درج تھے۔ مترجم کے نوٹ میں اعتراف کیا گیا تھا کہ انھیں اصل نظم نہیں مل سکی (ص ۱۰۰)۔ 'درون ہند' میں فارسی کے تین اشعار بغیر ترجمے کے شامل کیے گئے ہیں (ص ۱۷۶)۔ اچھا ہوتا مشیر الحسن اس معمولی کام میں وقت ضائع نہ کرتے جو پچھتر سال قبل ہی اردو کے قارئین کو دستیاب تھا، لیکن اقبال کے تین فارسی اشعار تلاش کر لینے کی خوبی کا اعتراف بہر حال واجب ہے۔

کتاب تصوف (مولوی عبدالسلام دہلوی):

مولوی عبدالسلام دہلی کی ایک قاموسی شخصیت تھے۔ سیرت النبی پر ان کی تقریر ساری رات چلتی رہی تھی۔ خواجہ حسن نظامی نے مولوی صاحب سے درخواست کی کہ آپ تصوف پر ایک کتاب لکھ دیجیے۔ مولوی صاحب قلندر مزاج آدمی تھے، تحریر و تخلیق کا مزاج نہ رکھتے تھے۔ کافی ردوکد کے بعد مان گئے۔ تصوف کے موضوع پر ایک ضخیم کتاب لے کر خواجہ حسن نظامی کے پاس گئے۔ خواجہ صاحب یہ لازوال کتاب دیکھ کر باغ باغ ہوگئے اور کچھ رقم پیش کرنے کا وعدہ کیا۔ مولوی صاحب نے کہا، کوئی بات نہیں۔ خواجہ صاحب نے کہا کہ یہ کتاب جلد ہی چھپ جائے گی۔ مولوی صاحب نے کہا، کوئی بات نہیں۔ خواجہ صاحب نے کہا، لیکن یہ کتاب میرے نام سے شائع ہوگی۔ مولوی صاحب نے کتاب اٹھا کر پرزے پرزے کر ڈالی اور کہنے لگے چلو خواجہ چائے پلواؤ، کوئی بات نہیں۔ شاہد احمد دہلوی کا خیال تھا کہ اگر یہ کتاب شائع ہوجاتی تو خاصے کی چیز ہوتی۔ متصوفانہ ادب میں ایک اضافہ ہوتی۔

قائم چاند پوری: انجینئر محمد سمیع الدین (۲۰۱۱ء)

یہ مکمل کتاب اردو اکادمی، دہلی کی شائع شدہ کتاب 'قائم چاند پوری' (از راقم الحروف) کا سرقہ ہے۔ پانچ مکمل ابواب کے عنوانات بدل کر بعینہ شامل کرلیا گیا ہے۔ قائم چاند پوری (اکادمی) میں جو

عنوانات تھے، ان میں معمولی سی ترمیم کردی گئی ہے۔ مثلاً قائم چاند پوری کو محمد قائم قائم، قائم کی زبان کو زبان قائم، قائم اور اردو تنقید کو قائم بزبان دیگر، قائم اور چند اہم شعرا کو کلام اور قائم اور اساتذہ کردیا گیا ہے۔ باقی پانچ ابواب غیر متعلق ہیں۔ مثلاً (۱) تصاویر و نقشے جات (۲) احقر کی دیگر تصانیف (۳) قصبہ چاند پور (۴) پیش گفتار وغیرہ۔

قائم (اکادمی) میں چند ابواب میں میر، سودا، درد، مصحفی اور غالب کے کلام سے قائم کے کلام کی مماثلت کا ذکر کیا تھا، وہ تمام اشعار اس کتاب میں لے لیے گئے۔ قائم چاند پوری (آجکل، نئی دہلی) میں راقم الحروف نے شمیم حنفی کی ذاتی گفتگو کا حوالہ دیا تھا۔ یہاں بھی وہ جملہ بقول شمیم حنفی موجود ہے۔ قائم (اکادمی) میں میر کا ایک مصرعہ غلط چھپ گیا ہے:

کچھ کرو فکر مجھ دوانے کی میر

انجینئر صاحب کی کتاب میں وہ غلطی بھی دوہرائی گئی ہے (ص ۲۸۹)۔ قائم (اکادمی) میں غالب کے بہت سے اشعار دیے گئے تھے جو قائم سے متاثر یا ماخوذ ہیں، وہ ترتیب کے فرق کے ساتھ موجود ہیں۔ کسی کی دو سال کی محنت (لاتعداد کتب خانوں کے چکر کے بعد) کس طرح کمپوز کی مدد سے اپنے نام میں لکھی جاسکتی ہے۔ اس کتاب کو دیکھ کر ملاحظہ کیجیے۔ سارق نے صفحہ ب پر قانونی پیش بندی بھی کرلی ہے۔

''متنازع معاملات میں علی گڑھ کی عدالت ہی سماعت کی مجاز ہوگی۔''

کسی ادبی کتاب میں یہ اعلان بھی پہلی بار نظر سے گزرا۔

انگارے (ڈاکٹر محمد کامران، لاہور):

راقم الحروف نے زمانۂ طالب علمی میں 'انگارے' مرتب کی تھی۔ آج تک اس کے پانچ ایڈیشن شائع ہوچکے ہیں۔ اگرچہ طالب علمانہ کوشش تھی لیکن دہلی، بجنور، لکھنؤ، الہ آباد، مراد آباد کے لاتعداد اخبارات میں ۱۹۳۲ میں 'انگارے' کے بارے میں جو کچھ شائع ہوا تھا، وہ سب جمع کردیا گیا تھا۔ پاکستان کے ایک نوجوان کامران نے اس موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی اور مقالہ 'انگارے' ماورا، لاہور سے شائع بھی کرادیا۔ چار ابواب میں سے تین ابواب کے عنوانات بھی تبدیل نہیں کیے گئے۔ اگرچہ متعدد مقامات پر راقم الحروف کا حوالہ دیا گیا ہے لیکن بہت جگہ نظر انداز بھی کردیا گیا ہے۔ 'سرفراز' لکھنؤ، 'مدینہ' بجنور، 'سچ' لکھنؤ، 'اسٹار' الہ آباد، 'ہندوستان ٹائمز' کے حوالے اس طرح دیے گئے ہیں، گویا وہ انھوں نے ہی کہیں سے لیے ہیں۔ سرورق پر بھی راقم الحروف کے مضمون کا عکس شائع کیا ہے۔ مخبر عالم مراد آباد اور مدینہ بجنور کے خاندانوں سے میری قرابت رہی ہے، ظاہر ہے ان کتب خانوں تک پاکستانی اسکالر کی پہنچ نہیں ہوسکتی۔ لکھنؤ کے ڈسٹرکٹ مجسٹریٹ کے بعض کاغذات کا حوالہ بھی براہ راست دیا گیا ہے۔ بہتر ہوتا اگر نوجوان اسکالر احتیاط سے کام لیتے تو اس داغ سے محفوظ رہتے۔

['ایوان اردو'، دہلی، جون ۲۰۱۴]

سرقہ، توارداور استفادہ

مرغوب علی

انسانی فطرت کی یکسانیت ڈھکی چھپی بات نہیں۔ دن کے ہر پل اور ہر پل میں انسان کا ردعمل یکساں ہوتا ہے۔ فرق تعلیم اور ماحول کے زیر اثر پلنے، بڑھنے اور سیکھنے کا ہوتا ہے۔ ادب وشعر میں بھی یہ جلوہ ہر دور اور عہد میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ نثر اور نظم میں بدلے ہوئے روپ اور رنگ ہمہ وقت دیکھے جا سکتے ہیں مگر کبھی کبھی ردعمل اور عمل کی یکسانیت اس قدر قریب ہو جاتی ہے کہ استفادہ، توارد نہ رہ کر سرقہ کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور جب یہ صورت حال سامنے آتی ہے تو پڑھنے والے گرفت کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یہ صورت حال بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے شاعروں کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ کسی عہد کے غزل گو ہوں یا نظم نگار۔ پہلے یہ عیب شعروں تک محدود تھا، بعد میں یہ نظموں اور نظموں کے مصرعوں پر پھیلتا چلا گیا، گمنام شاعروں اور گمنام نظموں/غزلوں کے اشعار اگر کسی سرقہ کے شکار ہوتے ہیں تب لکھنے والا خود کو یوں بے قصور ثابت کر لیتا ہے کہ مجھ تک تو یہ شعر پہنچا ہی نہیں یا میں نے یہ شعر سنا ہی نہیں۔ مگر دو مشہور شاعر جو اپنے عہد پر پوری نظر رکھتے ہوں، اور ہر صورت سے ادبی صورت حال سے باخبر رہتے ہوں، ان کے یہاں اگر ایسی کوئی صورت ظہور پذیر ہوتی ہے تو وہ سرقہ کے سوا اور کیا ہوگی؟

کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

یوں تو ہم تھے یوں ہی کچھ مثل انار و مہتاب
جب ہمیں آگ دکھائی تو تماشہ نکلا
(نظیر اکبرآبادی)

ویسے میرے خس و خاشاک میں کیا رکھا ہے
آگ دکھلاؤں تو نکلے گا تماشہ مجھ میں
(عرفان صدیقی)

ہم نے پالا مدتوں پہلو میں ہم کچھ بھی نہیں
تم نے دیکھا اک نظر اور دل تمھارا ہوگیا
(امیر اللہ تسلیم)

ہم نے سینے سے لگایا دل نہ اپنا بن سکا
مسکرا کر تم نے دیکھا دل تمھارا ہوگیا
(جگر مرادآبادی)

ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
(غالب)

ابھی تو وعدہ و پیماں ہیں اور یہ حال اپنا
وصال ہو تو خوشی سے ہی مر نہ جائیں کہیں
(عبیداللہ علیم)

دفعتاً ترک تعلق میں بھی رسوائی ہے
الجھے دامن کو چھڑاتے نہیں جھٹکا دے کر
(آرزو لکھنوی)

کس کس کو ہائے تیرے تغافل کا دوں جواب
اکثر تو رہ گیا ہوں جھکا کر نظر کو میں
(مجروح سلطان پوری)

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لیے آ
(احمد فراز)

اسی کوچے میں کئی اس کے شناسا بھی تو ہیں
وہ کسی اور کو ملنے کے بہانے آئے
(پروین شاکر)

یہ جبر بھی دیکھا ہے تاریخ کی نظروں نے
لمحوں نے خطا کی تھی صدیوں نے سزا پائی
(مظفر رزمی)

ایک لغزش کئی نسلوں پہ گراں ہوتی ہے
ایک لمحہ کئی صدیوں پہ اثر ڈالتا ہے
(شکیل جمالی)

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو
(فراق گورکھپوری)

یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو
(ناصر کاظمی)

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کرلے
ہم تو کل خواب عدم میں شب ہجراں ہوں گے
(مومن خاں مومن)

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں
(ناصر کاظمی)

صبح شب وصال ہے آئینہ ہاتھ میں
شرما کے کہہ رہے ہیں کہ چہرہ اتر گیا
(حفیظ جونپوری)

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی
(فراق گورکھپوری)

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے
(میر)

آہ کے ساتھ جو نکلا شرار آتش دل
چرخ پہ جا کے وہ خورشید جہاں تاب ہوا
(ذوق)

جدا ہو مجھ سے مرا یار خدا نہ کرے
خدا کسی کے تئیں دوست کو جدا نہ کرے
(زیب النسا مخفی، دختر اورنگ زیب)

تم کو ہم سے جدا خدا نہ کرے
ہم جدا تم سے ہوں خدا نہ کرے
(مرزا رضا خاں برق)

جدا کسی سے کسی کا حبیب نہ ہو
یہ داغ وہ ہے جو دشمن کو بھی نصیب نہ ہو
(نظیر اکبر آبادی)

یہ ٹھیک ہے کوئی مرتا نہیں جدائی میں
خدا کسی کو کسی سے مگر جدا نہ کرے
(قتیل شفائی)

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا
(میر)

پیری میں آئی موت جوانی گزر گئی
جاگا تمام شب میں دم صبح سو گیا
(آتش)

کیا کہیے کس طرح سے جوانی گزر گئی
بدنام کرنے آئی تھی بدنام کرگئی
(داغ دہلوی)

دو روز میں شباب کا عالم گزر گیا
بدنام کرنے آیا تھا بدنام کر گیا
(حفیظ جالندھری)

بہت جی خوش ہوا حالی سے مل کر
ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں
(الطاف حسین حالی)

بہت جی خوش ہوا اے ہم نشیں کل جوش سے مل کر
ابھی اگلی شرافت کے نمونے پائے جاتے ہیں
(جوش ملیح آبادی)

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
(غالب)

مجھ ناتواں کے حلق میں ڈالو شراب ناب
اب جام تک اٹھانے کی طاقت نہیں رہی
(نریش کمار شاد)

دیکھا جو تیر کھا کے کمیں گاہ کی طرف
اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہوگئی
(حفیظ جالندھری)

میں عدو کی جستجو میں تھا کہ اک پتھر لگا
مڑ کے دیکھا تو سناں تانے ہوئے احباب تھے
(حسن نعیم)

کبھی کسی کو مکمل جہاں نہیں ملتا
کہیں زمیں تو کہیں آسماں نہیں ملتا
(ندا فاضلی)

ہم ایسے خانہ بدوشوں کا کیا ٹھکانہ ہو
کہیں زمیں تو کہیں آسماں نہیں ملتا
(سرمد صہبائی)

مثالیں اور بھی ہیں بلکہ ڈھیروں ہیں جنھیں کسی ایک مختصر سے مضمون میں سمیٹنا ممکن نہیں ہے۔

عرض مدعا یہ ہے کہ کبھی مصرعے اتفاقاً ٹکرا جاتے ہیں۔ کبھی کوئی مصرعہ لاشعور میں رہ جاتا ہے اور جب شعر کی آمد ہوتی ہے تب وہ مصرعہ من وعن کاغذ پر منتقل ہو جاتا ہے۔ جب کوئی پڑھنے والا گرفت کرتا ہے تب شاعر کو اپنی غلطی (جو دراصل اس کی غلطی نہیں ہوتی) کا احساس ہوتا ہے۔ اتنے بہت سے شعروں کے درمیان، اتنے بہت سے برتے ہوئے خیالات کے بیچ، اپنی بات نئے طریقے اور اپنے لہجے کے ساتھ رکھنا ہنرمندی کے سوا کیا ہے۔ توارد اور استفادہ کا عمل اتنا شرم ناک نہیں، جتنا سرقہ کا ہے؛ اور اس سے بھی زیادہ شرمناک عمل سرقہ کو توارد، استفادہ یا ترجمہ کہہ کر اس کا دفاع کرنا ہے۔

[یہ مضمون مؤقر جریدہ 'آجکل'، جنوری ۲۰۱۸ میں شائع ہوا تھا، مثالوں میں کئی نظموں کا بھی حوالہ شامل تھا۔ ہماری درخواست پر فاضل مضمون نگار نے اس میں ترمیم، تخفیف اور اضافہ کے ساتھ ہمارے سپرد کیا۔]

سرقہ اور توارد کا فرق

نریش کمار شاد

سرقہ اور توارد ہماری شاعری کی دو اصطلاحیں ہیں۔ دونوں عربی کے الفاظ ہیں اور لغوی اعتبار سے دونوں کے معنی میں فرق یہ ہے کہ سرقہ چوری یا دُزدی کو کہا جاتا ہے اور توارد باہم ایک جگہ اترنے کے لیے، یعنی شاعروں کے جزوی یا کلی طور پر ایک ہی مضمون کو نظم کرنے کے واسطے استعمال کیا جاتا ہے۔ گویا سرقہ کیا جاتا ہے اور توارد ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے یوں کہیے کہ شاعر پہلے سے کہے ہوئے شعر سے خود استفادہ کرے تو اسے سرقہ لیکن جب یہ استفادہ خود بخود ہو جائے تو اسے توارد کہا جاتا ہے۔ لیکن لغوی معنی کے اس تفاوت کے باوجود عملی طور پر دنیائے شعر میں ان میں چنداں فرق نہیں ہے، اگر کچھ فرق ہے تو صرف لب ولہجہ کا۔......

لیکن چشم انصاف سے دیکھا جائے تو توارد بھی سرقہ ہی کی مہذب شکل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ سرقہ اور توارد میں حد فاصل قائم کرنا بہت دشوار ہے۔ مذاق سلیم کو معیار بنا کر اگرچہ ان میں امتیاز پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن مذاق سلیم کا اپنا معیار بھی تو بجائے خود غیر مبہم نہیں ہے۔ کیوں کہ مذاق سلیم بہر حال ایک انفرادی ذہنی عمل ہے اور مختلف اعلیٰ درجے کے شاعرانہ مزاجوں میں سبھی اختلاف کی گنجائش ہو سکتی ہے۔

['سرقہ اور توارد'، نیو تاج آفس، دہلی، ستمبر ۱۹۶۴ء]

محمد حسین آزاد کے سرقے

فہیم کاظمی

محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' کا پہلا ایڈیشن ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ میں، تیسرا ایڈیشن ۱۸۸۷ء میں، چوتھا ایڈیشن ۱۸۹۰ میں اور پانچواں ایڈیشن ۱۸۹۶ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد 'آب حیات' کے اب تک متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر امتیاز احمد نے اس کا تعارف کراتے ہوئے غیر رسمی انداز میں کچھ اہم معلومات فراہم کی ہیں۔ مثلاً یہ کہ 'آب حیات' کی اشاعت اول سے ہی اس پر اعتراضات کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ پہلے ایڈیشن میں مومن کا حال شامل نہیں تھا، اعتراضات کے بعد دوسرے ایڈیشن میں مومن کا ذکر شامل اشاعت کر لیا گیا۔ پھر یہ اعتراض ہوا کہ اس میں کسی شاعرہ کا ذکر موجود نہیں ہے، کیا محمد حسین آزاد کے زمانے میں کوئی شاعرہ موجود نہیں تھی؟ پھر یہ بھی اعتراض ہوا کہ اس میں کسی غیر مسلم شاعر کا ذکر کیوں نہیں ہے، جب کہ دیگر تذکروں اور مخطوطات میں کئی اہم نام ملتے ہیں۔ ستم یہ ہوا کہ آزاد نے عظیم آباد اور کلکتہ وغیرہ کے اہم دبستانوں تک کو نظر انداز کر دیا۔ ولی کو اردو کا پہلا شاعر قرار دے کر محمد حسین آزاد نے اپنی تاریخی بصیرت پر بھی سوالیہ نشان ثبت کر دیا کہ ولی سے کافی پہلے قلی قطب شاہ اردو شاعری کا ایک بڑا سرمایہ دے کر رخصت ہو چکے تھے۔ اسی طرح نظام الدین ممنون کا حال بھی 'آب حیات' میں شامل نہیں ہے، حالی کے اعتراض کے باوجود آزاد نے یہ اضافہ نہیں کیا۔ قائم کا ذکر آزاد نے حاشیہ میں کیا ہے جب کہ ان کے مرتبے کا تقاضہ یہ تھا کہ وہ اصل متن میں جگہ پائیں۔

اس کے علاوہ آزاد کے یہاں تضادات کا انبار بھی موجود ہے، مثلاً وہ میر سوز اور میر تقی دونوں کو اردو کا سعدی قرار دیتے ہیں۔ امیر خسرو اور ولی دونوں کو اردو غزل کا ایجاد بندہ کہتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے اپنی کتاب 'آزاد بحیثیت محقق' اور حافظ محمود خاں شیرانی نے 'مقالات شیرانی' جلد سوم میں آزاد کے ان تضادات اور غلطیوں کی بہت تفصیل سے نشاندہی کی ہے۔

آزاد کی انشا پردازی سے یہاں بحث نہیں ہے، اس لیے جو لوگ محض انشا پردازی کے بل بوتے

پر آزاد کو نابغۂ روزگار سمجھتے ہیں، وہ اپنی جگہ درست ہیں لیکن یہ ان سرقوں اور جعل سازیوں کا جواز نہیں ہو سکتا جو محمد حسین آزاد نے کیں۔ 'آب حیات' میں غلطیوں اور تضادات کی موجودگی کا سبب ایک یہ بھی ہے کہ وہ ان کی تحقیق نہیں بلکہ دوسرے سے مستعار ہے جنھیں بغیر چھانے پھٹکے انھوں نے اپنی کتاب میں شامل کر لیا۔ 'آب حیات' دراصل میر قدرت اللہ خاں قاسم کی تالیف 'مجموعۂ نغز' کا چربہ ہے۔ اگر چہ آزاد نے اس کتاب کا کہیں کہیں حوالہ بھی دیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بہت ساری ایسی معلومات جو قاسم کے 'مجموعۂ نغز' میں موجود ہے، انھیں بغیر کسی حوالے کے آزاد نے اٹھا لیا ہے۔ محمود شیرانی کہتے ہیں:

> ولی اور ناصر علی کے درمیان شاعرانہ تعلّی کا قصہ (صفحہ ۹۳، 'آب حیات') شاہ مبارک آبرو کے حالات، اشعار متفرق، مکھن پاکباز کا ذکر (صفحہ ۹۷)، شیخ شرف الدین مضمون کا حال اور اشعار (صفحہ ۱۰۲)، آرزو کا ذکر اور اشعار (صفحہ ۱۲۱، ۱۲۲)، آرزو کی بدیہہ شعر خوانی (صفحہ ۱۲۳)، سودا کے شعر کو حدیث قدسی کہنا (صفحہ ۱۷۲)، محمد شاکر ناجی کے حالات اور نادر شاہ سے جنگ کے متعلق ان کے خمسے کے دو بند اور متفرق اشعار (صفحہ ۱۰۵)، شاہ حاتم کے بیشتر اور اشرف علی خاں فغاں و یکرنگ کے کمتر حالات و اشعار (صفحہ ۱۰۷) اسی تذکرے سے منقول ہیں۔
>
> ☆
>
> سودا کا لطیفہ قائم علی امیدوار کے ساتھ (صفحہ ۱۷۰)، بقا اللہ خاں بقا کے حالات (صفحہ ۲۲۲) پیر خان کمترین کا حال (حاشیہ صفحہ ۲۱۱ و صفحہ ۲۱۲) اسی ماخذ سے ہیں۔
>
> ☆
>
> محمد امان نثار کے حالات، 'اژدر نامہ' کا ذکر اور نثار کی ہجو نگاری (ص: ۲۱۸) اسی تذکرے سے منقول ہے۔ .... جرأت کے بعض ابتدائی حالات (ص: ۲۳۷) مرزا محمد تقی خاں ترقی کے مشاعرے میں جرأت کا دھوم دھامی غزل پڑھنا اور میر صاحب سے داد طلب کرنا، ان کا ٹال ٹال جانا اور بعد میں جھنجھلا کر یہ کہنا کہ کیفیت اس کی یہ ہے کہ تم شعر تو کہنا نہیں جانتے ہو اپنی چوما چاٹی کہہ لیا کرو (ص: ۲۴۱) اسی تالیف کا فیض ہے البتہ ایک فرق ہے کہ 'مجموعۂ نغز' میں 'چوما چاٹی' کی جگہ 'چوما چاٹا' لکھا گیا ہے۔ میر حسن کے حالات (ص: ۲۵۳) میر ماشاء اللہ خاں کے پورے حالات (ص: ۲۵۹) انشاء اور عظیم بیگ کا معرکہ (ص: ۲۶۵، ۲۶۱) اور نواب امین الدولہ یمین الملک ناصر جنگ عرف مرزا میڈھو کے ذکر کے لیے بھی یہی تذکرہ سند مانا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اور بھی موقعے ہیں جہاں ''آب حیات'' میں اس تالیف کا پرتو نمایاں ہے۔

...... 'آب حیات' میں حوالے دینے کا دستور التزام کے ساتھ عمل میں نہیں آیا، کہیں سند اتفاقیہ دے دی اور اکثر جگہ نہیں دی، اگر چہ اس کے اکثر بیانات کی سراغ رسانی کی

جاسکتی ہے، ایک حصہ پھر بھی ایسا ہے جس کے لیے مولانا کے پاس تحریری دستاویز موجود نہیں، اسی کی بناپر مولانا زمانہ مابعد میں بدنام بھی ہوئے۔

['مقالات حافظ محمود شیرانی'، جلد سوم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی،
مجلس ترقی ادب، کلب روڈ لاہور جولائی ۱۹۶۹ء، ص: ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۴۰]

محمد حسین آزاد کا ایک اور 'بڑا کام'

محمود شیرانی نے ہمیں یہ بھی بتایا کہ محمد حسین آزاد نے اس بلاحوالہ 'استفادہ' یا سرقہ کے علاوہ ایک بڑا (بُرا کہنا تو شاید گستاخی ہوگی) کام یہ کیا جب انھوں نے 'دیوان ذوق' مرتب کیا تو اپنے استاد کے کلام میں ایسی 'استادی' دکھائی جس سے ابرہیم ذوق کا کلام ہی مشکوک ہوگیا۔ محمود شیرانی کے الفاظ میں:

> دیوان ذوق مرتبہ مولانا محمد حسین آزاد میں ہمیں دو قسم کا کلام ملتا ہے ایک وہ جو پختگی سخن اور شاعری کے لحاظ سے نہایت اعلیٰ پائے کا ہے اور جس کی بنا پر ذوق کو اساتذہ فن کی صف میں قابل عزت جگہ ملی ہے۔ دوسرا وہ ہے جس کا پایہ شاعری چنداں بلند نہیں۔
> (ایضاً، ۲۵۷)

محمود شیرانی نے اپنے مقالے میں دلیل دیتے ہوئے کہا ہے کہ حافظ محمد ویران کا مرتب کردہ دیوان ذوق، محمد حسین آزاد سے پہلے شائع ہو چکا تھا اور وہ اس لیے زیادہ معتبر تھا کہ محمد ویران، ابراہیم ذوق کے زیادہ قریب رہے تھے۔ بعد میں محمد حسین آزاد کا مرتب کردہ جو دیوان ذوق شائع ہوا، اس میں ذوق کی ترمیم شدہ غزلیں تھیں جو حافظ محمد ویران کے مطبوعہ دیوان سے مختلف تھیں۔

کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

'دیوان ذوق' مرتبہ آزاد	'دیوان ذوق' مرتبہ ویران
پانی طبیب دے گا ہمیں کیا بجھا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا	پانی طبیب دے ہے ہمیں کیا بجھا ہوا ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا
قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر اترا آنکھوں میں جو زخموں کے مرے خوں دیکھ کر	قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر اترے ہے آنکھوں میں زخموں کے مرے خوں دیکھ کر
آگ میں جل مرتا ہے پروانہ سا کرم ضعیف آدمی سے کیا نہ ہو لیکن محبت ہو تو ہو	گر پڑے ہے آگ میں پروانہ سا کرم ضعیف آدمی سے کیا نہ ہو لیکن محبت ہو تو ہو

'دیوان ذوق' مرتبہ آزاد	'دیوان ذوق' مرتبہ ویران
ہوں یہ لاغر جھک کے قامت ایک خس کے بوجھ سے ہے کبادہ جو لچک جائے مگس کے بوجھ سے	ہوں یہ لاغر جھک کے قامت ایک خس کے بوجھ سے جوں کبادہ لچکے ہے پائے مگس کے بوجھ سے
سرمۂ چشم کواکب کیوں بنا اے دود آہ ایسا کاجل بن کہ جس سے اس کا خال لب بنے	سرمۂ چشم کواکب کیوں بنے ہے دود آہ ایسا کاجل بن کہ جس سے اس کا خال لب بنے
کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ کیا جانے کہ آ جاتا ہے تو اس میں کدھر سے	کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ کیا جانیں کہ آ جائے ہے تو اس میں کدھر سے
کیا شاد کو خفیف ہے کرتی زبان خلق شاباش جس کو کہتے ہیں وہ شاد باش ہے	کیا شاد کو خفیف کرے ہے زبان خلق شاباش جس کو کہتے ہیں وہ شاد باش ہے
کچھ جتاؤں جو محبت تو ہے کہتا کہ تجھے دیکھ تو کیسے چکھاتا ہوں محبت کے مزے	کچھ جتاؤں جو محبت تو کہے ہے کہ تجھے دیکھ تو، کیسے چکھاتا ہوں محبت کے مزے
دور کر بالوں کو سر سے یہ ہے کہتی لیلیٰ پر نہیں کانوں پہ مجنوں کے ذرا جوں چلتی	دور کر بالوں کو سر پر سے کہے ہے لیلیٰ پر نہیں کانوں پر مجنوں کے ذرا جوں چلتی
عبث تم اپنی رکاوٹ سے منھ بناتے ہو وہ آئی لب پہ ہنسی دیکھو مسکراتے ہو	عبث تم اپنا رکاوٹ سے منھ بناتے ہو وہ لب پر آئی ہنسی دیکھو مسکراتے ہو
اب جان پہ آفت ہے جو پہنچے ہو دوبارہ اک بار تو غارت دل و دیں ہو ہی چکا تھا	اب جان پر آفت ہے جو آئے ہو دوبارہ اک بار تو غارت دل و دیں ہو ہی چکا تھا

[ایضاً، ۱۹۵-۱۹۶]

اپنے ہی استاد کے کلام میں 'استادی' دکھانے کے پس پشت ممکن ہے کہ مولانا محمد حسین آزاد کی نیک نیتی ہی شامل ہو جوان سے یہ کارنامہ کرا گیا، اغلب ہے کہ وہ اپنے استاد کے بعض اشعار کو کمزور یا لائق اصلاح تصور کرتے ہوں اور انھیں یہ گوارا نہ تھا کہ ایسے اشعار ان کے استاد کی توقیر کو مجروح کرنے کا سبب بنے، لیکن افسوس اس تصرف بے جا سے نہ تو محمد حسین آزاد کو کوئی فائدہ پہنچا اور نہ ابراہیم ذوق کو، بلکہ اس کے

برعکس ایک طرف جہاں آزاد کی 'گستاخی' رسوائی کا سبب بنی تو دوسری طرف استاد ذوق کا کلام ہی مشکوک ہوگیا۔ ڈاکٹر تنویر احمد نے بھی دیوان ذوق کو مرتب کیا تھا، فرماتے ہیں:

> نہ صرف مولانا کی زندگی میں بلکہ اس زمانے میں جب کہ مولانا نے اس کام کو انجام دیا تھا۔ دیوان ذوق مرتبہ آزاد کے متن کی صحت پر اشتباہ کا اظہار کیا گیا۔ چنانچہ داغ مرحوم نے جو خود ذوق کے اہم شاگردوں میں سے تھے، اپنے ایک خط میں اس کی جانب شکوہ آمیز اشارہ کیا ہے: ''جو قصائد استاد کے نئے دیوان میں چھپے ہیں وہ ایک شخص کے پاس یہاں بھی ہیں، آزاد نے بطور خود بعض جگہ بہت تصرف کیا ہے۔ ('نگار'، جنوری ۱۹۵۰ ص ۳۰)

احمد حسین لاہوری نے ابراہیم ذوق پر ایک کتاب 'حیات ذوق' مرتب کی تھی۔ اس میں ایک جگہ فرماتے ہیں:

> دیوان غزلیات ذوق ۱۲۷۹ھ میں چھپ کر شائع ہوا تھا۔ اب حال ہی میں مولانا آزاد نے بھی دیوان ذوق چھپوایا تھا۔ مولانا آزاد کے ایڈیشن کی نسبت ایک صاحب کہنے لگے کہ اس میں انھوں نے بہت سی غزلیں اپنی ملا دی ہیں۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ میں اس کتب خانے میں جو اکبری دروازے کے باہر تھا جایا کرتا تھا اور دیکھا کرتا تھا کہ مولوی صاحب طبیعت سے اشعار گھڑ کر نا تمام غزلوں میں شامل کر دیتے تھے۔
> (مقالات شیرانی، ایضاً، ص ۲۵۶)

ڈاکٹر اسلم فرخی کی رائے کے ساتھ اپنی بات ختم کرنا چاہوں گا:

> ممکن ہے کہ ہم لوگ دیوان ذوق کے سلسلے میں آزاد کی دراز دستیوں کو کبھی معاف کر دیں لیکن یقین ہے کہ عالم بالا میں ذوق نے ہرگز انھیں معاف نہ کیا ہوگا۔ آزاد کی اصلاحوں اور اضافوں سے ذوق کے کلام کو قرار واقعی نقصان پہنچا ہے اور اس کی حیثیت مشتبہ ہوگئی ہے۔ کسی شاعر کے ساتھ اس سے بڑا ظلم اور کیا ہوسکتا ہے کہ بے جا اصلاحوں سے اس کی خوبیوں پر پانی پھیر دیا جائے اور بے محل اضافوں سے اس کی حیثیت مشتبہ کر دی جائے۔ اگر آزاد دیوان ذوق مرتب نہ کرتے تو یقیناً وہ ذوق کے ساتھ بڑا احسان کرتے لیکن انھوں نے انتہائی نیک نیتی اور خلوص سے کام لے کر اپنے لیے رسوائی کا سامان فراہم کر لیا۔ دنیا کے ادب میں ایسی جدت کی مثال اور کہیں نہیں ملتی۔ بحیثیت مجموعی دیوان ذوق، مرقع آزاد کی بدترین تصویر ہے۔ آزاد نے اس کی تخلیق میں اپنی فن کاری کا پورا زور صرف کیا ہے، انتہائی خوش نما اور جاذب نظر رنگ استعمال کیے ہیں لیکن تصویر بے جان بھی ہے اور حقیقت سے دور بھی۔ ذوق آزاد کی فن کاری کے محتاج نہیں تھے۔ آزاد کی فن کاری نے ان کے خط وخال کو بری طرح مسخ کر دیا ہے۔ (ایضاً، ص ۳۰۳)

'نیرنگ خیال' میں خیال مسروقہ

سید ابوالخیر کشفی

آج موضوع گفتگو کچھ ایسا ہے کہ مطلع ہی میں سخن گسترانہ بات آ پڑی ہے اور ادبی سراغرساں کی پوزیشن مرزا غالب سے بھی نازک تر ہوگئی ہے، کیوں کہ مطلع اور مقطع کے درمیان جو فاصلہ ہے، وہ ارباب نظر سے پوشیدہ نہیں۔

پھر سید کا دور اردو نثر کا عہد زریں ہے۔ سرسید، حالی، شبلی، محمد حسین آزاد اور مولوی نذیر احمد کو مہدی الافادی نے بجا طور پر 'اردو لٹریچر کے عناصر خمسہ' قرار دیا تھا۔ اردو نثر نے ان بزرگوں کی کوششوں کے طفیل ارتقا کی کتنی ہی منزلیں طے کیں، اور آج بھی ان کے ذہنی افکار ونقوش 'مینارۂ نور' کی طرح ہمارے ادیبوں کو راہ دکھا رہے ہیں۔ حالی کا 'مقدمہ شعر وشاعری' اردو تنقید کی بائبل ہے۔ شبلی نے ہمارے ادب کو فلسفۂ تاریخ سے روشناس کرایا۔ نذیر احمد ہماری معاشرت کے بہترین ترجمان اور غیر فانی کرداروں کے خالق ہیں اور محمد حسین آزاد تو 'خدائے اردو' ہیں۔ ان جیسے رنگ وآہنگ کا انشا پرداز پھر نہ پیدا ہوا۔ وہ ساحر جس کی 'گپ' بھی بقول شبلی 'وحی' معلوم ہوتی تھی۔ سرسید اپنے دور کے سیمسن (Samson) تھے لیکن وہ بھی محمد حسین آزاد کو نہ جیت سکے، ان کی اولیات میں لسانیات، تاریخ زبان اور افسانہ شامل ہیں۔ پروفیسر وقار عظیم نے 'نیرنگ خیال' کو اردو افسانہ کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے۔

یہ وہ دور تھا، جب مغربی اثرات ہمارے ادب کی کایا پلٹ رہے تھے۔ یہ ایک عہد نو کا آغاز تھا۔ ان بزرگوں کو انگریزی سے زیادہ واقفیت نہ تھی۔ حالی اور شبلی انگریزی ادب سے براہ راست استفادہ نہیں کر سکتے تھے، بلکہ دوسروں کے ذریعے انگریزی ادب اور مغربی افکار تک ان کی دسترس ہوتی تھی۔ ڈپٹی نذیر احمد انگریزی پر خاصہ عبور رکھتے تھے اور تعزیرات ہند کا ترجمہ اس کا زندہ ثبوت ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ انگریزی نہیں جانتے تھے۔ ان کے معاصرین کی کوئی ایسی شہادت موجود نہیں جس کی بنا پر ہم کہہ سکیں کہ وہ انگریزی زبان کے عالم تھے، لیکن خارجی اور داخلی شہادت کی بنا پر بلاخوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ وہ انگریزی زبان سے اچھی آگاہی رکھتے تھے

اوردوسروں کی مدد سے انگریزی ادیبوں کے افکار سے مستفید نہ ہوتے تھے بلکہ ان کا استفادہ براہ راست تھا۔ یہی استفادہ 'نیرنگ خیال' میں اس قدر بڑھ گیا کہ ہم اس کا ذکر 'چہ دلاور است' کے سلسلے میں کرنے پر مجبور ہیں۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا، وہ غالباً زیادہ اہم نہیں لیکن ضروری ہے کہ پڑھنے والے کسی غلط فہمی میں مبتلا نہ ہو جائیں۔ مولانا محمد حسین آزاد کے سرقہ سے ادبی سراغرساں پوری طرح آگاہ ہے اور یہ بھی جانتا ہے کہ اگر آزاد کے دامن میں کچھ بھی نہ ہوتا تو بھی وہ اپنے اسلوب کی جنت میں ہمیشہ زندہ رہتے۔

تمہیدی حصہ میں دعویٰ یہ ہے کہ ''خارجی اور داخلی شہادت کی بنا پر بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ وہ انگریزی زبان سے اچھی آگاہی رکھتے تھے۔'' اب ضروری ہے کہ یہ شہادتیں پیش کردی جائیں۔

(۱) آزاد سے اردو میں لسانیات اور تاریخ اردو کی ابتدا ہوتی ہے۔ ان موضوعات پر آزاد سے پہلے اردو یا فارسی میں کوئی قابل ذکر کتاب یا مواد موجود نہ تھا۔ 'سخن دان فارس' اور 'آب حیات' کی ترتیب و تصنیف میں انھوں نے مغربی اصولوں کو برتا ہے اور مستشرقین کی علمی کاوشوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ حالی محض ان کے ہم عصر ہی نہ تھے بلکہ رفیق کار بھی تھے۔ اسی لیے اس سلسلے میں ان کی گواہی مستند ہے۔ 'آب حیات' پر تبصرہ کرتے ہوئے حالی نے لکھا تھا:

> ......مصنف نے اس تذکرے کے اول میں دو مضمون، زبان اور نظم اردو کی تاریخ پر لکھے ہیں۔ پہلا جو زبان اردو سے متعلق ہے، اس میں انگریزی مورخوں کی کتابوں سے نہایت کوشش کے ساتھ چھان بین کر کے مدد لی ہے۔

(۲) مجموعہ نظم آزاد میں کئی ایسی نظمیں موجود ہیں جو انگریزی سے ترجمہ کی گئی ہیں، ایسی نظموں کی تعداد چھ سے کم نہیں۔

(۳) 'سخن دان فارس' میں لسانیات کے ساتھ ساتھ تقابلی لسانیات کا مطالعہ بھی ملتا ہے، یہ مطالعہ انگریزی سے ماخوذ ہے۔ ژند یا زند اور اوستا کے بارے میں آزاد نے جو کچھ لکھا ہے، وہ انگریزی گرامروں، کتابوں اور مستشرقین کی تحقیقات پر مبنی ہے۔

'نیرنگ خیال' آزاد کی کتابوں میں ممتاز درجہ رکھتی ہے۔ اس میں آزاد مرحوم کا تخلیقی اسلوب اپنے معراج پر نظر آتا ہے اور ادبی سراغرساں جناب وقار عظیم سے متفق ہے کہ 'نیرنگ خیال' اردو افسانہ کا آغاز ہے، اس میں تمثیلی اور افسانوی مضمون نگاری کے بہترین نمونے موجود ہیں اور آزاد نے اردو کو شخصیات (دیومالا) سے روشناس کرایا ہے۔ 'نیرنگ خیال' کا مقدمہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس مقدمہ میں 'آزاد' نے بڑی چابکدستی سے مبہم مبہم سی باتیں کہی ہیں تا کہ پڑھنے والے کسی واضح نتیجہ تک نہ پہنچ سکیں۔

اپنے اس مقصد میں آزاد اب تک کامیاب رہے ہیں، کیوں کہ بیشتر بلکہ تمام نقاد یہی خیال رکھتے ہیں کہ آزاد نے محض اس کتاب کا مواد انگریزی سے حاصل کیا ہے اور وہ بھی براہ راست مطالعہ سے نہیں بلکہ ڈاکٹر لائیز نے آزاد کو یہ مواد بہم پہنچایا۔ اب ذرا آزاد کے بیانات ملاحظہ فرمائیے:

> یہ چند مضمون جو لکھے گئے ہیں، انھیں کہہ سکتا کہ ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ہاں جو کچھ کانوں نے سنا اور فکر مناسب نے زبان کے حوالے کیا، ہاتھوں نے اسے لکھ دیا۔

یہ بیان حد درجہ مبہم اور محتاط ہے۔ آزاد نے کہیں مطالعہ کا حوالہ نہیں دیا اور کانوں کے سننے سے آگے بات کو بڑھنے نہیں دیا۔ قاضی عبدالغفار مرحوم نے اور امتیاز علی تاج نے بھی اس طرح 'اس نے کہا' اور 'چچا چھکن' کے سلسلے میں گول مول سی باتیں کی ہیں۔ اب دیکھیے کہ 'علمیت اور ذکاوت کے مقابلے' کے ذیل میں ایک ذیلی حاشیہ کے تحت آزاد کیا لکھتے ہیں؟

> انگریزی زبان میں 'وِٹ' (Wit) اور 'لرننگ' (Learning) کا مباحثہ تھا۔ میں نے 'وِٹ' کے واسطے بہت خیال کیا۔ کوئی لفظ نہ ملا، ناچار ذکاوت لکھ دیا۔

پہلے اور دوسرے بیان کا تضاد بالکل واضح ہے۔ آزاد محض معمولی سی انگریزی نہیں جانتے تھے بلکہ ترجمہ کرنے کا انھیں اچھا سلیقہ تھا۔ اور تو اور، وہ ترجمہ میں ایک ایک لفظ پر 'بہت خیال' کرتے تھے۔ یہاں سننا، پڑھنے میں بدل جاتا ہے۔ اس کے علاوہ انگریزی میں آزاد کا مطالعہ منتشر اور بکھرا ہوا نہ تھا، بلکہ اس میں ایک خاص ترتیب تھی۔ انھوں نے یقیناً اٹھارھویں صدی کے انگریزی تمثیلی مضمون نگاروں کا مطالعہ تفصیل اور ترتیب کے ساتھ کیا تھا۔ جب میں بی۔ اے کا طالب علم تھا تو جانسن اور ایڈیسن کے کئی مضمون نصاب میں داخل تھے، ان میں سے دو مضمون پڑھتے ہوئے مجھے 'نیرنگ خیال' کا خیال آیا اور تقابلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہوگئی کہ آزاد کے دو مضامین ان کا آزاد ترجمہ ہیں۔

'شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار'	"The Vision of the Table of Fame"
'علمیت اور ذکاوت کے مقابلے'	"The Allegory of Wit and Learning"

پچھلے دنوں جناب رفیق خاور سے اس بات کا تذکرہ آیا تو انھوں نے بتایا کہ ان کے برادر محترم ڈاکٹر محمد صادق نے 'نیرنگ خیال' کے تمام مضامین کے انگریزی مآخذ بلکہ اصل انگریزی کا سراغ لگایا ہے۔ ڈاکٹر صاحب موصوف 'توبۃ النصوح' کے مآخذ کے متعلق بھی تفصیل سے لکھ چکے ہیں۔ میں جناب رفیق خاور اور محترم ڈاکٹر محمد صادق کے شکریہ کے ساتھ ذیل میں ان انگریزی مضامین کی فہرست پیش کر رہا ہوں جن کے آزاد ترجموں کا مجموعہ 'نیرنگ خیال' کہلاتا ہے۔

(۱) ''آغاز آفرینش میں باغ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا؟	(1) "An Allegorical History of Rest and Labour" (Johnson)
(۲) ''سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ''	(2) "Truth Falsehood and Fiction an Allegory (Johnson)
(۳) ''گلشن امید کی بہار''	(3) "The Garden of Hope" (Johnson)

(۴)''انسان کسی حالت میں خوش نہیں رہتا''

(4) "The Endeavour of Mankind to Get Rid of their Burdens. (Addison)

(۵)''سیر زندگی''

(5) "The Voyage of Life" (Johnson)

(۶)''علوم کی بدنصیبی''

(6) "The Conduct of Patronage" (Johnson)

(۷)''سیر عدم''

(7) "The Spectator, No.501, Oct 4, 1712.

(۸)''علمیت اور ذکاوت کے مقابلے''

(8) "The Allegory of Wit and Learning"

(۹)''جنت الحمقا''

(9) "Paradise of Fools", (Parnell; Spectator)

(۱۰)''خوش طبعی''

(10) "False Wit and Humor", (Addison)

(۱۱)''نکتہ چینی''

(11) " Allegory of Criticism", (Johnson)

(۱۲)''مرقع خوش بیانی''

(12) "Allegory of Several Schemes of Wit", (Spectator, No.63, May 12, 1711)

(۱۳)''شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار''

(13) "The Vision of the Table of Fame", (Addison)

آزاد نے اپنے مضامین جو عنوانات قائم کیے ہیں، ان سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے مضامین انگریزی کا ترجمہ ہیں۔ہاں، آزاد نے اس کا اعتراف کرنا مناسب نہ سمجھا۔

آزاد 'آقائے اردو' ہیں، اسی لیے ادبی سراغ رساں کسی قسم کے تبصروں کی جرأت کے تصور ہی کو سوئے ادب سمجھتا ہے۔اس نے محض حقائق اور شہادتوں کو منطقی اور مدلل طور پر پیش کر دیا ہے۔ڈاکٹر محمد صادق نے انگریزی مضامین اور 'نیرنگ خیال' کے متوازی اور ایک جیسے کئی ٹکڑے تلاش کیے ہیں۔آخر میں دو ایسے اقتباسات درج کر دینا کافی ہوگا جو آزاد نے یقیناً انگریزی سے ترجمہ کر دیے ہیں، انگریزی اور اردو کی عبارتیں آمنے سامنے پیش کی جاتی ہیں۔

بقائے دوام دو طرح کی ہیں، ایک تو وہی جس طرح روح فی الحقیقت بعد مرنے کی رہ جائے گی کہ اس کے لیے فنا نہیں، دوسری جو عالم یادگار کی بقا جس کی بدولت نام کی عمر سے جیتے ہیں اور

There are two kinds of immorality; that which the soul really, enjoy keter this life, and that imaginary. Existence by which men live in their fame and

شہرت دوام پاتے ہیں۔حق تو یہ ہے کہ اچھے سے اچھے اور بڑے کام جن سے ہوئے یا تو ثواب آخرت کے لیے یا دنیا کی ناموری اور شہرت کے لیے ہوئے لیکن میں اس دربار میں انھیں کو لاؤں گا جنھوں نے اپنی محنت ہائے عرق فشاں کا صلہ اور عزم ہائے عظیمہ کا ثواب فقط دنیا کی شہرت اور ناموری کو سمجھا۔اسی واسطے جو لوگ دین کے بانی اور مذہب کے رہنما تھے، ان کے نام شہرت کی فہرست سے نکال ڈالتا ہوں مگر بڑا فکر یہ ہے کہ جن لوگوں کا ذکر کرتا ہوں ان کی حق تلفی نہ ہو جائے کیوں کہ جن بے چاروں نے اتنی جانفشانی اور عمر بھر کی محنتوں کا اجر فقط نام کو سمجھا ان کے حصے میں کسی طرح کا نقص ڈالنا سخت ستم ہے۔

reputation. The best and the greatest actions have proceeded from the prospect of the one or the other of these. But my design is to treat only of those which have chiefly proposed to themselves the latter as the principal reward of their labours, It was for this reason that I excluded from my tables of fame all the great founders and votaries of religion, and it is for this reason also that I am more than ordinarily anxious to do justice to the persons of whom I am now going to speak for since fame was the only end of their enterprises and studies. A man cannot be too scrupulous in all alloting them thier due proportion of it.

سقراط حکیم نے کیا خوب لطیفہ کہا ہے کہ اگر تمام اہل دنیا مصیبتیں ایک جگہ لا کر ڈھیر کر دیں اور پھر سب کو برابر بانٹ دیں تو جو لوگ اب اپنے تئیں بدنصیب کہہ رہے ہیں وہ اس مصیبت کو غنیمت سمجھیں گے۔

It is celeberated thought of Socrates that if all the misfortunes of mankind were put into a public stock. In order to be publicly distributed among the whole species, those who now think themselves to be most unhappy would prefer the share they are already possessed of, before that which would fall to them by such a division.

ایک اور حکیم اس لطیفہ کے مضمون کو اور بھی بالاتر لے گیا۔وہ کہتا ہے کہ اگر ہم اپنی مصیبتوں کو آپس میں بدل بھی سکتے تو پھر ہر شخص اپنی پہلی ہی

Horace has carried this thought a great deal further in the motts of my paper which implies that the hardships and misfortunes we lie

مصیبت کو اچھا سمجھتا۔ میں ان دونوں مثالوں کو وسعت دے رہا تھا اور بے فکری کے تکیے سے لگا بیٹھا تھا کہ نیند آ گئی۔ خواب میں دیکھتا ہوں کہ سلطان الافلاک کے دربار سے ایک اشتہار جاری ہوا ہے۔ خلاصہ جس کا یہ ہے کہ تمام اہل عالم اپنے رنج والم اور مصائب وتکالیف کو لائیں اور ایک جگہ ڈھیر لگائیں۔

under are more easy to us than those of any other person would be, in case we change condition with them. As I was ruminating upon those remarks in my elbowchare, I insensibly fell asleep, when on a sudden, we thought there was a proclamation made by jupitor that every motal should bring his griefs and calamities and throw them together in a heap.

'چہ دلاور است' کے تحت مولانا محمد حسین آزاد مرحوم ومغفور کا ذکر کرنا ہی اگر کچھ حضرات کے نزدیک بے ادبی ہے تو الگ بات ہے، ورنہ ادبی سراغرساں نے یہی کوشش کی ہے کہ ادب وتہذیب کا رشتہ کہیں ہاتھ سے نہ چھوٹنے پائے اور محض دلائل اور اقتباسات پیش کر دیے جائیں۔ ویسے بھی ادب کی دنیا میں زندوں اور مردوں کی تقسیم نہیں۔ یہ دنیا تو اپنے وابستگان دامن کو ابدیت عطا کر دیتی ہے۔ کچھ نقاد یقیناً ایسے ہیں جو زندوں سے ڈرتے ہیں اور مردوں سے بے خوف ہوتے ہیں لیکن ادبی سراغرساں نہ تو زندوں سے ڈرتا ہے اور نہ مردوں سے بے خوف ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ تقسیم کا قائل نہیں۔ اور اگر کچھ بزرگ اس وضاحت کے بعد بھی اسے گستاخ قرار دیں تو وہ کچھ ایسا گستاخ بن کر غالب کا یہ شعر سنا دے گا کہ:

با من میا ویز اے پدر فرزند آذر انگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نہ کرد

['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

'مقدمہ شعر وشاعری' کا مقدمہ

عبید اللہ

مولانا الطاف حسین حالی کو اردو کا پہلا باقاعدہ نقاد تسلیم کیا جاتا ہے، اور ان کی شہرۂ آفاق تصنیف 'مقدمہ شعر وشاعری' کو اردو تنقید کی نیو سمجھی جاتی ہے، جس نے پہلی بار اردو میں نظری تنقید کو شرح وبسط کے ساتھ پیش کیا۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ ''مقدمہ شعر وشاعری' سے زیادہ تعریفیں کسی کتاب کی نہیں ہوئیں لیکن اس کتاب سے زیادہ گالیاں بھی کسی کتاب کو نہیں پڑیں۔'' اس کتاب پر جو سب سے بڑا اعتراض ہوا، وہ یہ تھا کہ یہ کتاب مغربی تنقید سے مستعار ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم کے مطابق:

> مغربی علوم کے اثر سے جب تخلیقی اور تنقیدی ادب متاثر ہوا تو ہماری شاعری اور تخلیقی نثر میں بیش بہا اضافے ہوئے۔ حالی نے مغربی فکر ہی سے متاثر ہو کر 'مقدمہ شعر و شاعری' لکھی تھی جس نے اعلیٰ درجے کی تنقید کے لیے ادبی فضا کو ہموار کیا۔ (متنی تنقید، دہلی ۱۹۶۷ء، ص ۱۱)

خیر، مغربی علوم سے متاثر ہونا کوئی معیوب بات نہیں ہے، البتہ دوسروں کے افکار بلا حوالہ اپنا بنا کر پیش کرنا معیوب بھی ہے اور اخلاقی جرم بھی۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی ۱۹۵۲ء میں 'مقدمہ شعر وشاعری' کو مرتب کیا تھا اور ایک طویل مقدمہ تحریر کیا تھا، جس میں فرماتے ہیں:

> مقدمے کے عربی ماخذوں میں جلال الدین سیوطی کی 'مزہر'، ابن خلدون کی 'مقالات علم ادب'، ابن رشیق کی 'کتاب العمدۃ' اور 'رسالہ نملہ' کے فائل قابل ذکر ہیں۔ اردو ماخذوں میں سب سے بڑا ماخذ 'آب حیات' ہے، جس کا اثر جا بجا کتاب میں نظر آتا ہے۔ (انگریزی ماخذوں کا ذکر 'حالی کی تنقید' میں کیا گیا ہے)۔ 'مکتوبات حالی' میں دوران تدوین کے خطوط میں 'بزم آخر'، 'گلشن بے خار' کا بھی ذکر آتا ہے۔ 'بزم آخر' کا مقدمے پر قطعاً کوئی اثر نہیں۔ تدوین کے بعد اردو ڈکشنری (جو غالباً 'فرہنگ آصفیہ ہے) 'تاریخ ہند' (ذکاء اللہ)، 'منتہی الارب' (چہار جلد)، 'ترمذی اور مظہر جمیل' (کتاب حدیث) کا

ذکر بھی آتا ہے جو غالباً کتاب کی نظر ثانی کے وقت استعمال ہوئی ہوں گی۔ ('مقدمہ شعر و شاعری' مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۸ء، ص۱۴)

ڈاکٹر وحید قریشی آگے جا کر ذرا اور کھلتے ہیں اور فرماتے ہیں:

مقدمہ شعر و شاعری میں میکالے اور ملٹن کا انھوں نے خود نام لیا ہے لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یا تو ملٹن کے فقرے کو انھوں نے دوسرے مصنفین کے یہاں دیکھا ہے یا پھر انھوں نے 'Tractate of Education' کو ایسے لوگوں سے پڑھوالیا ہے جو اس کے مفہوم کی تہہ تک نہیں پہنچ سکے کیونکہ 'Poetry is simple, sensuous and passionate' کو اس کے سیاق و سباق سے جدا کر لینے سے تو ایک ایسا نظریہ شعر ہی مرتب ہوسکتا ہے جس کا انطباق اور شاعروں پر تو کیا ہوگا، خود ملٹن پر بھی ٹھیک نہیں بیٹھتا، البتہ میکالے کو انہوں نے خاصا دیکھا ہے...... اس کے علاوہ جانسن کی 'Lives of Poets' کا پرتو بھی بہت جگہ پڑا ہے۔ لیکن جتنا اثر میکالے کے نظریات کا ہے، اتنا گہرا اثر جانسن کا نہیں۔ (ایضاً، ص۵۴-۵۵)

حالی کی ایک اور معروف کتاب 'یادگار غالب' ہے، ڈاکٹر وحید قریشی نے اسے بھی گرفت میں لیا ہے۔ وہ اپنی کتاب 'کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ' میں شامل 'یادگار غالب' کے مال مسروقہ پر کہتے ہیں:

دیباچے میں حالی نے جن صاحبوں کی امداد کا اقرار کیا ہے، کتاب کے متن میں ان کی نوازشوں کی تفصیل 'آب حیات' کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ آزاد تو اس قابل ہی نہیں سمجھے گئے کہ ان کی کتاب سے بھرپور استفادے کا اقرار بھی کرلیا جاتا۔ 'آب حیات' کا ایک خاصہ حصہ واوین کے بغیر یادگار غالب کے اوراق میں دکھائی دیتا ہے۔ معمولی لفظی تغیر و تبدل نے آزاد کی دلکش عبارت کو حالی کی 'اُبلی کھچڑی' میں تو بدل دیا ہے؛ لیکن اکثر جگہ روزمرہ، محاورہ اور زبان و بیان کے کینڈوں کی مماثلت پرائے مال کی غمازی کرتی ہے۔ پہلے باب میں جہاں غالب کے خاندانی حالات درج ہوئے ہیں، چند جزوی اضافوں کے سوا، بیشتر حصہ 'آب حیات' سے مستعار ہے۔ مثلاً:

'یادگار غالب' مولانا الطاف حسین حالی	'آب حیات' مولانا محمد حسین آزاد
ایک مدت دراز تک ترکی نسل ملک و دولت سے بے نصیب رہی مگر تلوار کبھی ہاتھ سے نہ چھوٹی۔ (صفحہ۹)	خاندان کا سلسلہ افراسیاب بادشاہ توران سے ملتا ہے۔ جب تورانیوں کا چراغ کیانیوں کی ہوائے اقبال سے گل ہوا تو غریب خانہ برباد جنگلوں، پہاڑوں میں چلے گئے، مگر

'یادگار غالب'	'آب حیات'
	جوہر کی کشش نے تلوار ہاتھ سے نہ چھوڑی۔ (صفحہ۵۰۱)
بخت خفتہ نے پھر کروٹ لی اور سلجوقی خاندان میں ایک زبردست سلطنت کی بنیاد قائم ہوگئی (صفحہ۹)	سیکڑوں برس کے بعد پھر اقبال ادھر جھکا اور تلوار سے تاج نصیب ہوا۔ چنانچہ سلجوقی خاندان کی بنیاد انھی میں قائم ہوگئی۔ (صفحہ۵۰۱)
نجف خان نے مرزا کے دادا کو سلطنت کی حشمت کے موافق ایک عمدہ منصب دلوایا اور پھاسو کا سیر حاصل پرگنہ ذات اور رسالے کی تنخواہ میں مقرر کردیا۔ (صفحہ۱۰)	اور اپنی لیاقت اور خاندان کے نام سے پھاسو کا ایک پرگنہ سیر حاصل ذات اور رسالے کی تنخواہ میں لیا۔ (صفحہ ۵۰۱)
چندروز بعد وہاں سے حیدرآباد پہنچے اور سرکار آصفی میں تین سوسوار کی جمعیت سے کئی برس تک ملازم رہے، مگر وہ نوکری ایک خانہ جنگی کے بکھیڑے میں جاتی رہی۔ (صفحہ۱۱)	چند روز بعد حیدر آباد میں جا کر نواب نظام علی خاں بہادر کی سرکار میں تین سو سوار کی جمعیت سے ملازم رہے۔ کئی برس کے بعد خانہ جنگی کے بکھیڑے میں یہ صورت بھی بگڑی۔ (صفحہ۵۰۱)
'مہر نیم روز' ختم ہونے کے بعد مرزا نے ذرا آرام لینے کے لیے چندروز توقف کیا اور ارادہ تھا کہ جلد دوسرا حصہ شروع کریں کہ اتنے میں غدر ہوگیا اور اس حصے کا صرف نام ہی نام رہ گیا۔ (صفحہ۳۱-۳۲)	ارادہ تھا کہ اکبر سے لے کے بہادر شاہ تک کا حال دوسری جلد میں لکھیں اور ماہ نیم ماہ نام رکھیں کہ غدر ہوگیا۔ (صفحہ۵۲۱)
مولوی امین دین کی کتاب 'قاطع برہان' کا جواب مرزا نے کچھ نہیں دیا؛ کیوں کہ اس میں فحش اور ناشائستہ الفاظ کثرت سے تھے۔ کسی نے کہا؛ حضرت! آپ نے اس کا کچھ جواب نہیں لکھا۔ مرزا نے کہا؛ ''اگر کوئی گدھا تمھارے لات مارے تو کیا تم اس کو لات مارو گے؟'' (صفحہ۴۴)	مرزا کی قاطع کے بہت سے شخصوں نے جواب لکھے ہیں اور بہت زبان درازیاں کی ہیں۔ کسی نے کہا؛ حضرت آپ نے فلاں شخص کی کتاب کا جواب نہ لکھا۔ فرمایا؛ ''بھائی اگر کوئی گدھا تمھارے لات مارے تو تم اس کا کیا جواب دو گے؟'' (صفحہ۵۲۸)

رمضان کا مہینہ تھا، ایک سنی مولوی مرزا سے ملنے کو آئے۔ عصر کا وقت تھا۔ مرزا نے خدمت گار سے پانی مانگا۔ مولوی نے تعجب سے کہا، کیا جناب کو روزہ نہیں ہے؟ مرزا نے کہا: ''سنی مسلمان ہوں، چار گھڑی دن رہے، روزہ کھول لیتا ہوں۔'' (صفحہ ۶۹)

ایک دفعہ رات کو پلنگ پر لیٹے ہوئے آسمان کی طرف دیکھ رہے تھے۔ تاروں کی ظاہری بدنظمی اور انتشار دیکھ کر بولے، ''جو کام خود رائی سے کیا جاتا ہے، اکثر بے ڈھنگا ہوتا ہے۔ ستاروں کو تو دیکھو، کس ابتری سے بکھرے ہوئے ہیں: نہ تناسب نہ انتظام، نہ بیل ہے نہ بوٹا ہے: مگر بادشاہ خود مختار ہے کوئی دم نہیں مار سکتا۔ (صفحہ ۶۵)

غدر کے بعد، جب کہ پنشن بند تھی اور دربار میں شریک ہونے کی اجازت نہ ہوئی تھی، پنڈت موتی لال میر منشی لفٹنٹی پنجاب، مرزا صاحب سے ملنے کو آئے، کچھ پنشن کا ذکر چلا۔ مرزا صاحب کہا: ''تم عمر میں ایک دن شراب نہ پی ہو تو کافر اور ایک دفعہ نماز پڑھی ہو تو گنہگار، پھر میں نہیں جانتا کہ سرکار نے کس طرح مجھے باغی مسلمانوں میں شمار کیا۔ (صفحہ ۶۸)

ایک مولوی صاحب، جن کا مذہب سنت و الجماعت تھا، رمضان کے دنوں میں ملاقات کو آئے۔ عصر کی نماز ہو چکی تھی۔ مرزا نے خدمت گار سے پانی مانگا۔ مولوی صاحب نے کہا، حضرت غضب کرتے ہیں، رمضان میں روزے نہیں رکھتے۔ مرزا نے کہا: ''سنی مسلمان ہوں، چار گھڑی دن سے روزہ کھول لیا کرتا ہوں۔'' (صفحہ ۵۳۰)

ایک رات کو انگنائی میں بیٹھے تھے۔ چاندنی رات تھی، تارے چھٹکے ہوئے تھے۔ آپ آسمان کو دیکھ کر فرمانے لگے کہ جو کام بے صلاح و مشورہ ہوتا ہے، بے ڈھنگا ہوتا ہے۔ خدا نے ستارے آسمان پر کسی سے مشورے کر کے نہیں بنائے، جبھی بکھرے ہوئے ہیں؛ نہ کوئی سلسلۂ زنجیر، نہ بیل نہ بوٹا۔'' (صفحہ ۵۳۰)

غدر کے چند روز بعد پنڈت موتی لعل، کہ ان دنوں میں مترجم گورنمنٹ پنجاب کے تھے، صاحب چیف کمشنر پنجاب کے ساتھ دلی گئے اور حب الوطن اور محبت فن کے سبب سے مرزا صاحب سے ملاقات کی۔ ان دنوں میں پنشن بند تھی، دربار کی اجازت نہ تھی۔
مرزا بہ سبب دل شکستگی کے شکوہ شکایت سے لبریز ہو رہے تھے۔ اثنائے گفتگو میں کہنے لگے کہ عمر بھر میں ایک دن شراب نہ پی ہو تو کافر اور ایک دفعہ بھی نماز پڑھی ہو تو مسلمان نہیں، پھر میں نہیں جانتا کہ مجھے سرکار نے باغی مسلمانوں میں کس طرح شامل سمجھا۔ (صفحہ ۵۲۹)

شراب کے متعلق ان کی ظرافت آمیز باتیں بہت مشہور ہیں۔ ایک شخص نے ان کے سامنے شراب کی نہایت مذمت کی اور کہا کہ شراب خوار کی دعا قبول نہیں ہوتی۔ مرزا نے کہا: ''بھائی جس کو شراب میسر ہے اس کو اور کیا چاہیے جس کے لیے دعا مانگے؟'' (صفحہ ۶۶)

اس وقت کلاہ پاپاخ ان (غالب) کے سر پر تھی۔ (صفحہ ۳۶)
۱۸۷۱ء میں جب کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں مرحوم کلکتے گئے ہوئے تھے، مولوی محمد عالم مرحوم نے، جو کلکتہ کے ایک دیرینہ سال فاضل تھے، نواب صاحب سے بیان کیا کہ، جس زمانے میں مرزا صاحب یہاں آئے ہوئے تھے، ایک مجلس میں جہاں مرزا بھی موجود تھے اور میں بھی حاضر تھا، شعرا کا ذکر ہو رہا تھا، اثنائے گفتگو میں ایک صاحب نے فیضی کی بہت تعریف کی، مرزا نے کہا: فیضی، لوگ جیسا سمجھتے ہیں ویسا نہیں ہے۔ اس پر بات بڑھی۔ اس شخص نے کہا: فیضی پہلی ہی بار اکبر کے روبرو گیا تھا، اس نے ڈھائی سو شعر کا قصیدہ اسی وقت ارتجالاً کہہ کر پڑھا تھا۔ مرزا بولے، ''اب بھی اللہ کے بندے ایسے موجود ہیں کہ دو چار سو نہیں تو دو چار شعر تو ہر موقع پر بداہتہً کہہ سکتے ہیں۔'' مخاطب نے جیب سے چکنی ڈلی نکال کر ہتھیلی پر رکھی اور مرزا سے درخواست کی کہ اس پر کچھ

ایک صاحب نے ان کے سنانے کو کہا کہ شراب پینا سخت گناہ ہے۔ آپ نے ہنس کر کہا: بھلا جو پیے تو کیا ہوتا ہے؟ انھوں نے کہا کہ ادنیٰ بات یہ ہے کہ دعا نہیں قبول ہوتی۔ مرزا نے کہا: آپ جانتے ہیں شراب پیتا کون ہے؟ اول تو وہ کہ ایک بوتل اولڈ نام کی باسامان سامنے حاضر ہو، دوسرے بے فکری، تیسرے صحت۔ آپ فرمائیے کہ جسے یہ سب کچھ حاصل ہو اسے اور چاہیے کیا جس کے لیے دعا کرے؟ (صفحہ ۵۰۶)

سر پر اگرچہ کلاہ پاپاخ نہ تھی مگر لمبی ٹوپی سیاہ پوستین کی ہوتی تھی۔ (صفحہ ۵۰۶)
اردوئے معلی میں مرزا حاکم علی بیگ مہر کو تحریر فرما ہیں: ''میرا ایک قطعہ ہے کہ میں نے کلکتہ میں کہا تھا۔ تقریب یہ کہ مولوی کرم حسین ایک میرے دوست نے ایک مجلس میں چکنی ڈالی بہت پاکیزہ اور بے ریشہ اپنی کف دست پر رکھ کر مجھ سے کہا کہ اس کی کچھ تشبیہات نظم کیجیے۔ میں نے وہاں بیٹھے بیٹھے نو دس شعر کا قطعہ لکھ کر ان کو دیا اور صلہ میں وہ ڈلی ان سے لے لی۔ غرض کہ بیس بائیس پھبتیاں ہیں؛ اشعار سب کب یاد آتے ہیں، بھول گیا۔ (صفحہ ۵۲۲)

ارشاد ہو۔مرزا نے گیارہ شعر کا قطعہ اسی وقت موزوں کر کے پڑھ دیا۔(صفحہ۲۳)

آخر عمر میں موت کی بہت آرزو کیا کرتے تھے۔ہر سال اپنی وفات کی تاریخ نکالتے اور یہ خیال کرتے کہ اس سال ضرور مر جاؤں گا۔۱۶۷۷ھ میں انھوں نے اپنے مرنے کی تاریخ کہی کہ ''غالب مرد۔'' اس سے پہلے کئی مادے غلط ہو چکے تھے۔منشی جواہر سنگھ جوہر تخلص مرزا صاحب کے مخصوصین میں سے تھے، ان سے مرزا صاحب نے اس مادے کا ذکر کیا۔ انھوں نے کہا: حضرت! انشا اللہ یہ مادہ بھی غلط ثابت ہوگا۔ مرزا نے کہا: ''دیکھو صاحب، تم ایسی فال منھ سے نہ نکالو۔اگر یہ مادہ مطابق نہ نکلا تو بھی سر پھوڑ کر مر جاؤں گا۔'' ایک دفعہ شہر میں سخت وبا پڑی۔

میر مہدی حسین مجروح نے دریافت کیا کہ حضرت! وبا شہر سے دفع ہوئی یا ابھی تک موجود ہے؟ اس کے جواب میں لکھتے ہیں: ''بھئی کیسی وبا! جب ایک ستر برس کے بڈھے اور ستر برس کی بڑھیا کو نہ مار سکے تف بر ایں وبا۔'' (صفحہ ۸۸۔۸۹) مرنے سے آٹھ برس پہلے انھوں نے ایک مادہ تاریخ اپنی دف کا نکالا تھا، جس میں ۱۲۷۷ھ نکلتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال شہر میں وبا آئی۔اس امر کی نسبت ایک خط میں لکھتے ہیں: ''میاں ۱۲۷۷ھ کی بات غلط نہ تھی۔ میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔واقعی اس امر میں کسر شان تھی۔بعد رفع فساد سمجھ لیا جائے گا۔'' (صفحہ۱۰۵)

مرزا صاحب کو مرنے سے بیس برس پہلے پنی تاریخ فوت کا ایک مادہ ہاتھ آیا، وہ بہت بھایا اور اسے موزوں فرمایا: (تاریخ فوت: غالب مرد) اس حساب سے ۱۶۷۷ھ میں مرنا چاہیے تھا۔ اسی سال شہر میں سخت وبا آئی، ہزاروں آدمی مر گئے۔ان دنوں دلی کی بربادی کا غم تازہ تھا، چنانچہ میر مہدی صاحب کے جواب میں آپ فرماتے ہیں: ''میاں ۱۶۷۷ھ کی بات غلط نہ تھی مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا مگر اس میں میری کسر شان تھی۔ بعد رفع فساد ہوا کے سمجھ لیا جائے گا۔'' (صفحہ۵۳۱، ۵۳۲)

آخر ذی قعدہ ۱۲۸۵ھ کی دوسری اور فروری کی پندرہویں کو تہتر برس اور چار مہینے کی عمر میں دنیا سے رحلت کی......ان کی وفات کی تاریخیں جو مدت تک ہندوستان کے اردو اخباروں میں چھپتی رہیں، وہ گنتی اور شمار سے باہر ہیں۔ صرف ایک تاریخ، جس میں دس بارہ آدمیوں کو توارد ہوا، یاد رکھنے کے قابل ہے، یعنی ''آہ غالب بمرد۔'' (صفحہ۹۰)

آخر ۷۳ برس کی عمر ۱۸۶۹ء ۱۲۸۵ھ میں جہان فانی سے انتقال کیا اور بندہ آثم نے تاریخ لکھی: آہ غالب بمرد۔ (صفحہ ۵۰۴)

آخیر میں ان کی خوراک بہت کم ہوگئی تھی۔صبح کو وہ اکثر شیرو بادام پیتے تھے، دن کو جو کھانا ان کے گھر میں سے آتا تھا، اس میں صرف پاؤ سیر گوشت کا قورمہ ہوتا تھا۔ ایک پیالے میں بوٹیاں، دوسرے میں لعاب یا شوربا۔

خوراک دو تین برس پہلے یہ رہ گئی تھی کہ صبح کو سات بادام کا شیرہ، ۱۲ بجے آب گوشت، شام کو کبات تلے ہوئے۔ (صفحہ ۵۰۴)

['کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ'، ڈاکٹر وحید قریشی، کلاسیک لاہور، ۱۹۶۵ء ص:۲۸۹تا۲۹۶]

میرے خیال میں اس واضح تقابل کے بعد مزید کچھ کہنے کے لیے باقی نہیں رہ جاتا: بلاحوالہ اور بغیر واوین کے طویل اقتباسات اور کہیں کہیں تھوڑی بہت اصلاح 'نقاد اول' کے اس نقش اول کی داستان بیان کررہی ہے جس پر اردو تنقید کی پوری عمارت کھڑی ہے، گویا اس عمارت کی نیو ہی ٹیڑھی رکھی گئی تھی۔ خیر چلتے چلتے اس تابوت پر ڈاکٹر وحید قریشی کی آخری کیل کو بھی دیکھ لیتے ہیں:

> اسی طرح مواد کے انتخاب میں بھی حالی نے دو چار جگہ فائدہ اٹھایا ہے اور غالب کے وہ اقتباسات درج کیے ہیں جو آزاد بھی کر چکے تھے۔ مثلاً بادشاہ سے ماہ بہ ماہ تنخواہ کے تقاضے والا قطعہ یا حاتم علی مہر کا خط آزاد کا اثر ونفوذ یادگار غالب پر اتنا واضح ہے کہ اسے محض اتفاق کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔(ایضاً، ص۲۹۸-۲۹۹)

ترغیبات جنسی: نیاز فتح پوری/ ہیولاک ایلیس

سید حسن مثنیٰ ندوی

ادبی دنیا میں حضرت نیاز اپنی خاص زبان و بیان اور لطیف اسلوب نگارش کی وجہ سے ممتاز حیثیت کے مالک ہیں۔ ان کا مشہور رسالہ 'نگار' (لکھنؤ) اردو زبان کے مقبول ہی نہیں، محبوب رسالوں میں شمار ہوتا ہے، پھر یہ محبوبیت بھی اس کی، ایک دو دن یا ایک دو سال کی نہیں تیس چالیس سال کی ہے۔ نیاز فتح پوری نے افسانے بھی لکھے ہیں، تنقیدیں بھی لکھی ہیں، ترجمے بھی کیے ہیں اور تالیف تو ان کا خاص فن ہے۔ وہ چھوٹی بڑی متعدد کتابوں کے مصنف، مؤلف یا مترجم ہیں، عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں۔ اور اس بنا پر غلط نہیں ہے کہ اگر ان کو مستقبل کے ادیبوں کے لیے ایک سند اور نظیر تصور کیا جاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ نیاز صاحب کی بعض کتابوں اور تحریروں پر اس سے پہلے بھی الزام آچکا ہے کہ وہ اصلاً دوسروں کی محنت و مشقت کے ثمرات کا بدلا ہوا روپ ہیں، جیسے 'تاریخ الدولتین' کا نام لیا گیا اور 'انتقادیات' کا ذکر کیا گیا۔ تنقید پر ہڈسن کی ایک کتاب ہے جس سے متعدد حضرات نے 'فیض' پایا ہے؛ ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے، حامد اللہ افسر نے، عاشق بٹالوی نے اور نیاز فتح پوری نے، سب نے اور ہم بڑی مشکل میں ہیں کہ ایک ساتھ پانچ کالم کس طرح بنائیں۔ اسی طرح رسالہ 'نگار' کے باب الاستفسار کے صفحات پر چھپنے والے بیشتر مضامین کے بارے میں کہا گیا کہ نیاز صاحب انسائیکلوپیڈیا سے اور دوسری کتابوں سے لے کر، حوالے کے بغیر، خود اپنی کاوش اور اپنے جواب کی صورت میں تحریر فرماتے رہے ہیں۔ لیکن یہ کتاب جو 'ترغیبات جنسی' کے نام سے انھوں نے پیش کی، وہ تو کچھ اور ہی چیز نکلی۔

ہیولاک ایلیس ایک مشہور محقق ہے، اس کی ایک کتاب 'مطالعۂ نفسیات جنس' (Studies in the Psychology of sex) ۱۹۲۱ میں شائع ہوئی تھی۔ اس کی چھ ضخیم جلدیں ہیں۔ 'مطالعۂ نفسیات جنس' کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ انسانی زندگی اور اس کے اس خصوصی پہلو کے متعلق دقیق بحثیں اس میں ہوں گی اور تحقیق و تفتیش اور تلاش و جستجو کا غیر معمولی ذخیرہ اس کے اندر ہوگا۔ حضرت نیاز نے یہ کتاب دیکھی اور اس کی اہمیت ہی کا نہیں، اس کی مقبولیت کے امکانات کا احساس بھی شدت سے ان کو ہوا۔ انھوں نے اس کے مختلف

حصوں، مختلف بحثوں اور مختلف اجزا کا ترجمہ کر کے ایک کتاب 'ترغیبات جنسی' کے نام سے مرتب کی اور اپنے نام سے شائع کر دی۔ کسی اچھی کتاب کا ترجمہ و تلخیص، خواہ وہ بڑی ہو یا چھوٹی، متعدد جلدوں پر مشتمل ہو، یا اس کی ایک ہی جلد ہو، بجائے خود ایک بڑا کام ہے۔ لیکن 'ترغیبات جنسی' کا ایک ایک صفحہ اور ایک ایک سطر دیکھ لیجیے۔ کہیں بھولے سے بھی یہ تذکرہ آپ کو نہیں ملے گا کہ یہ کتاب ہیولاک ایلیس کی کتاب 'مطالعۂ نفسیات جنس' کا ترجمہ یا تلخیص ہے، اشارتاً بھی نہیں۔

تصنیف، تالیف، تدوین، ترجمہ، تلخیص اور اخذ و اقتباس وغیرہ وغیرہ علمی اصطلاحیں ہیں اور ان اصطلاحوں کا مفہوم جاننے والے اور ان کے باہمی فرق و امتیاز کو محسوس کرنے والے، کم ہی سہی مگر ادبی دنیا میں موجود ہیں اور خود نیاز صاحب بھی انھی میں سے ایک ہیں مگر "انھی میں سے ایک' ہونے کے باوجود دیکھیے کہ ان کا یہ 'کارنامہ' جہاں ادبی سراغرساں کی زد میں ہے، وہیں اس کی حیثیت اس کلہاڑی کے جیسی بھی نظر آتی ہے جو تصنیف، تالیف، تدوین، ترجمہ و تلخیص اور اخذ و اقتباس وغیرہ کی واضح اور بین علمی اصطلاحوں پر بے تحاشا چلی ہے۔ ترجمہ کو تالیف یا تصنیف کو تلخیص اگر کوئی دوسرا کہہ دے تو خیر ہم اس کو نظر انداز کر سکتے ہیں اور اس کی بے علمی پر اسے محمول کر سکتے ہیں لیکن یہی بات اگر نیاز صاحب یا ان کے جیسے ادیبوں کے قلم سے نکلے تو پھر صورت حال بالکل بدل جاتی ہے۔ یہی نہیں کہ انھوں نے اصل مصنف ہیولاک ایلیس کا اعتراف نہیں کیا، بلکہ مختلف ابواب میں تین چار جگہ ہیولاک ایلیس کے نام سے بھی 'کچھ اقتباسات' درج کر کے 'بے شمار حوالوں' کی بھیڑ میں اس کو بھی کہیں کھڑا کر دیا ہے اور لطف یہ ہے کہ 'یہ بے شمار حوالے بھی سب ہیولاک ایلیس ہی کے پیش کردہ ہیں۔

آپ 'ترغیبات جنسی' کا مطالعہ کیجیے تو ایسا محسوس ہوگا کہ ان بے شمار قیمتی معلومات اور حوالوں کے حصول میں حضرت نیاز نے، خدا معلوم دنیا جہان کی کتنی خاک چھانی ہوگی، کتنی محنت و مشقت برداشت کی ہوگی، کڑیاں جھیلی ہوں گی، کتنی چھوٹی بڑی کتابوں اور رسالوں کی ورق گردانی کی ہوگی، تب کہیں یہ گرانقدر جواہرات ان کے ہاتھ آئے ہوں گے۔ بقول غالب:

سات دریا کے فراہم کیے ہوں گے موتی
تب بنا ہوگا اس انداز کا گز بھر سہرا

لیکن حقیقت یہ ہے کہ 'سات دریا کے موتی فراہم کیے' ہیولاک ایلیس نے اور دیکھنے والوں نے یہ دیکھا کہ 'اس انداز کا گز بھر سہرا بنا' حضرت نیاز کا۔

انسانی زندگی کے ہر شعبے میں عمل اور طرز عمل کے فرق و امتیاز ہی سے صورتیں الگ الگ قائم ہوتی ہیں، اور ان کے نام بھی لاگ رکھے جاتے ہیں، اصطلاحیں وجود میں آتی ہیں اور ان کے دائرے اور حدود متعین ہوتے ہیں؛ اور ان حدود کی پامالی حد درجہ سنگین بات قرار دی جاتی ہے۔

'ترغیبات جنسی' نیاز صاحب کی مقبول کتابوں میں سے ایک ہے اور ۱۹۴۱ میں دوسری مرتبہ چھپی ہے۔ اس کے اندرونی ٹائٹل پر دو سطروں کی ایک گول مول سی عبارت یوں درج ہے۔

”ترغیبات جنسی
جس میں تاریخی، علمی ونفسیاتی نقطۂ نظر سے انسان کے میلان شہوانی پر
ایک بسیط نظر ڈالی گئی ہے۔
از
نیاز فتح پوری“

پہلے تو آپ اس لفظ 'از' کی وسعت پر ایک نظر ڈالیے جس کے دائرے میں تصنیف بھی آسکتی ہے، تالیف بھی، تدوین بھی، ترجمہ وتلخیص بھی، اخذ واقتباس بھی (خواہ یہ اخذ واقتباس مختصر ہو خواہ مطول، تلخیصی ہو یا تفصیلی) بلکہ اگر کوئی صورت اور، ان صورتوں کے علاوہ ممکن ہو تو وہ بھی۔ 'از' کا دائرہ واقعی بڑا وسیع ہے اور نیاز صاحب اس سے بخوبی واقف ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے سوا تین صفحوں پر مشتمل کچھ باتیں اس موضوع اور اس کتاب کے بارے میں تحریر فرمائی ہیں، جس کی سرخی ہے: 'تمہید'۔ اور اس تمہید میں درج یہ ہے کہ:

> مغربی زبانوں میں اس فن پر کثرت سے کتابیں لکھی گئی ہیں، خصوصیت کے ساتھ گزشتہ ربع صدی میں کہ اس دور میں تو نہایت زیادہ انہماک کے ساتھ اس پر توجہ کی گئی اور غیر معمولی طور پر بہت زیادہ لٹریچر اس موضوع پر شائع ہوا۔ لیکن مشرقی زبانوں میں اور خاص کر اردو میں کوئی ایک قابل ذکر کتاب اس مسئلہ پر نہیں لکھی گئی... عرصہ سے میرا خیال تھا کہ ایک بسیط تالیف اس موضوع پر پیش کروں اور لوگوں کو بتاؤں کہ اس مسئلے کے کون کون سے پہلو غور کرنے کے قابل ہیں اور تاریخ وعلم کی روشنی میں اس کا مطالعہ کرنے سے کیا فائدہ ہم کو حاصل ہو سکتے ہیں۔ (نیاز)

پس اس کے آگے اور کچھ نہیں۔ حالاں کہ وہ اگر چاہتے تو یہیں دو چار سطریں اور بڑھا سکتے تھے کہ اس 'خیال' کی تکمیل کس طرح ہوئی۔ انھوں نے اپنے خیال کا تذکرہ تو کیا لیکن اس کی تکمیل کی راہ جس طرح ہموار ہوئی اس کا اشارہ تک نہ کیا، بلکہ ایک گول مول سی بات کہہ کر اپنی تمہید ختم کردی، حالاں کہ یہ تمہید متقاضی تھی کہ چند سطریں اور بڑھائی جاتیں۔ مثلاً یہی لکھ دیا جاتا: ”حسن اتفاق دیکھیے کہ ہیولاک ایلیس کی ایک بسیط کتاب 'مطالعۂ نفسیات جنس' مجھے مل گئی جو متعدد جلدوں پر مشتمل ہے اور میرا کام آسان ہوگیا۔ اب میں اسی کے مختلف اہم مباحث کا ترجمہ نسبتاً اختصار کے ساتھ آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں...“

'ترغیبات جنسی' صفحہ ۷ سے شروع ہوتی ہے اور ص ۴۱۶ پر تمام ہوجاتی ہے لیکن اہتمام یہ ہے کہ بھولے سے بھی کہیں کوئی تذکرہ اصل ماخذ کا نہ آنے پائے۔ ویسے تو کتاب میں حاشیے اور حوالے آپ کو بہت ملیں گے اور ماخذ کا کوئی تذکرہ درج نہیں ہے۔ اس لیے ماننا پڑے گا کہ کتاب کے اندر جتنے بھی حاشیے اور حوالے ہیں، وہی ماخذ ہوں گے، مگر واقعہ یہ ہے کہ یہ تمام حاشیے اور حوالے بھی، جو فٹ نوٹ کی صورت میں ہیں، سب ہیولاک ایلیس کی عبارتوں اور حاشیوں کے اجزا ہیں جن کو نیاز صاحب نے کہیں متن کی صورت میں، کہیں اقتباس کی صورت میں، اور کہیں حاشیے کی صورت میں درج فرما کر اطمینان سے اپنا لیا ہے۔

کسی شخص کی کتاب کا یا اس کی کتاب کی مختلف جلدوں کا یا ان جلدوں کے ابواب ومباحث کا اس طرح ترجمہ کرنا اور اس کو اپنی کتاب کی صورت میں پیش کرنا اور یہ اہتمام بھی کرنا کہ اصل مصنف ومحقق کا کہیں نام تک نہ آنے پائے یا آئے تو غیروں کی طرح آئے اور یہ ظاہر نہ ہونے دیا جائے کہ جس کا نام غیروں کی طرح آیا ہے درحقیقت وہی اصل مصنف ومحقق ہے اور یہ اسی کی متاع عزیز ہے جس کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرکے اپنا لیا گیا ہے۔

خامہ انگشت بدنداں ہے اسے 'کیا لکھیے'
ناطقہ سر بگریباں ہے اسے 'کیا کہیے'

صفحہ ۷ پر 'فحاشی کی تعریف' بہ صورت عنوان درج ہے اور یہیں سے ترجمہ وتلخیص، اخذ اقتباس اور الٹ پھیر کا آغاز ہوگیا ہے۔ ہیولاک ایلیس کی کتاب کے صفحہ ۲۲۴ پر ایک نگاہ ڈال لیجیے۔ رومی الپیون (Romi Alpian)، گیوت (Gyot)، بونگر (Bonger)، رچرڈ (Richard)، ڈاکٹر بلاخ (Bloch) وغیرہ کی باتیں اور حوالے سب وہیں کے ہیں، 'فحاشی کی ابتدا اور اس کے اسباب' کی بغلی سرخی بھی اور اس کی تمام باتیں بھی۔

خیر آیئے دیکھیے کہ حضرت نیاز نے ہیولاک ایلیس کی عبارتوں کا ترجمہ کس کس طرح کیا ہے یا تلخیص کی ہے تو کس انداز سے کی ہے یا مضمون اڑایا ہے تو کس صورت میں۔

صفحہ ۱۱ پر انھوں نے 'نظام امہاتی' کی بغلی سرخی لگائی ہے اور ساتھ ہی ان کی عبارت یوں سامنے آتی ہے:

نظام امہاتی سے مراد معاشرت کا وہ نظام ہے جس میں قوم کی ماؤں کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ اول اول یہی نظام قائم تھا۔ چنانچہ اس کے ثبوت میں ڈاکٹر باچوفن ایشیائے کوچک کی قوم لائسی کو پیش کرتے ہیں جس میں نظام امہاتی کا رواج پایا جاتا تھا اور اس کی تصدیق ہیروڈوٹس کے بیان سے بھی ہوتی ہے جس نے لکھا ہے کہ اس قوم میں بچہ کا نام ماں کے نام پر رکھا جاتا تھا اور سوسائٹی میں جو قدر ومنزلت ماں کی ہوتی تھی وہی بچہ کی ہوا کرتی تھی۔

At one time it was widely held that in early states of society, before the establishment of the patriarchal stage which places woman under her protection of men, a matriarchal stage prevailed in which women possessed supreme power. Bachofen, half a century ago, was the great champion of this view. He found a typical example of a matriarchal stage among the ancient Lycians in Asia

minor with whom, Herodotius stated, the child takes the name of the mother, and follows her status, not that of father...

جزیرۂ سماترا میں اب بھی یہ نظام رائج ہے یعنی شادی کے بعد شوہر اپنی بیوی کے گھر جا کر رہنے لگتا ہے اور اس کے تمام مصارف لڑکی والے پورا کرتے ہیں، اس قسم کی شادی کو 'امبیل اناک' کہتے ہیں۔ ''ہندوستان میں گھر دامادی کا رواج اسی قبیل کی چیز ہے۔'' (ترغیبات جنسی، صفحہ ۱۱)

It would seem that we may fairly take a typle of the matriarchal family that based on the 'Ambil Anak' marriage of Sumatra in which the husband lives in the wife's family, paying nothing and occupying a subordinate position. (Sex in Relation to Society, Vol.VI. p.p 390-391)

ہیولاک ایلیس کی انگریزی عبارت آپ کے سامنے ہے جس کا اردو ترجمہ کچھ یوں ہوگا:

''ایک زمانے میں عام طور پر خیال کیا جاتا تھا کہ سوسائٹی کے ابتدائی ماحول میں، عہد پدری کے قیام سے پہلے جس میں عورتیں مردوں کے زیر سایہ رکھی جاتی ہیں، نظام امہاتی رائج تھا اور اقتدار عورتوں کے ہاتھوں میں تھا۔ اب سے کوئی نصف صدی پہلے باچوفن اس خیال کا بڑا علمبردار تھا۔ ایشیائے کوچک کے قدیم لائسی قبائل میں نظام مادری کی ایک خاص مثال بھی اس کو ملی تھی، جن کے یہاں بقول ہیروڈوٹس، بچے کا نام ماں کے نام پر رکھا جاتا تھا اور وہ درجہ بھی وہی پاتا تھا جو اس کی ماں کا ہوتا تھا، نہ کہ باپ کا...

''بظاہر امہاتی خانوادے کی ایک شکل ہم اس کو بھی تصور کر سکتے ہیں جو سماترا کے طریقۂ ازدواج 'امبیل اناک' پر مبنی ہے، جس میں شوہر اپنی بیوی کے گھرانے میں جا بستا ہے اور کچھ مصارف اس کو ادا نہیں کرنے پڑتے، اس کی حیثیت ماتحت کی ہوتی ہے۔'' (سیکس ان ریلیشن ٹو سوسائٹی، صفحہ ۳۹۰۔۳۹۱، جلد ششم)

نیاز صاحب نے اپنی عبارت کے آخر میں یہ جملہ بڑھایا ہے کہ ''ہندوستان میں گھر دامادی کا رواج بھی اسی قبیل کی چیز ہے''، جس سے تاثر یہ قائم ہوتا ہے کہ انھوں نے متاع غیر کو اپنا رنگ دینے کی دلچسپ صورت نکالی ہے۔ مگر صورت حال یہ ہے کہ ہیولاک ایلیس نے ساری دنیا کے قبائل واقوام کی زندگی، رسم ورواج اور طور طریق پر بحث کی ہے اور ہندوستان کو بھی اس نے نہیں چھوڑا ہے۔

پھر 'شادی کی انگوٹھی' کے عنوان سے نیاز صاحب نے جو کچھ لکھا ہے، اس کا حال یہ ہے کہ دو ورق پہلے کی بحث سے انھوں نے یہ نتیجہ نکالا کہ ''اگرچہ قدیم اہل رومہ میں عورتوں کو کافی عزت و وقعت کی جاتی تھی''، حالاں کہ صفحہ ۴۲۸ پر ہیولاک ایلیس نے یہ لکھا ہے کہ ''رومہ کے آخری عہد میں جب نظام پدری باقی ہونے کے باوجود برائے نام رہ گیا تھا، عورتوں نے تقریباً آزادیٔ کامل حاصل کر لی تھی''، نیاز صاحب نے صفحہ ۵۳۱ کے پیراگراف کی ایک عبارت بیچ سے لے لی اور دونوں کو جوڑ دیا۔ نیاز صاحب کی اردو عبارت اور ہیولاک ایلیس کی انگریزی عبارت دونوں آپ کے سامنے ہیں:

اگرچہ قدیم اہل رومہ میں عورتوں کی کافی عزت و وقعت کی جاتی تھی لیکن قدیم جرمنوں نے جو فطرتاً جنگجو واقع ہوتے تھے، بیوی کو کبھی گھر کی لونڈی سے زیادہ نہ سمجھا اور خریداریٔ عروس ہی کے طریقے کو وسعت دی اور اس طرح سارے یورپ میں عروس فروشی کا رواج عام طور پر پھیل گیا۔ پہلے بطور بیعانہ کچھ نقد رقم وصول کر لی جاتی تھی لیکن جب سوسائٹی اس بات کو معیوب خیال کرنے لگی تو بجائے رقم بیعانہ کے دلہن کو ایک بیش قیمت انگوٹھی پیش کی جانے لگی۔ اس کو جرمن اصطلاح میں 'اڑھا' کہتے تھے جس کے معنی ہیں 'شادی کا بیعانہ')۔ قرون وسطیٰ میں اس رسم کے ساتھ اور رسمیں شامل کر کے دلہن کو بالکل کنیز کی حیثیت دے دی گئی۔ مثلاً انگلستان میں دستور تھا کہ جب دولہا دلہن کے سامنے انگوٹھی پیش کرے تو وہ پہن کر شوہر کے قدموں پر گر پڑے۔ روس میں بھی دلہن اپنے شوہر کے پاؤں چوما کرتی تھی۔ پھر بعد کو اس رسم میں کچھ تبدیلی کر دی گئی یعنی منگنی کے وقت دلہن قصداً انگوٹھی کو ہاتھ سے

But the Germans, with all the primitive acquisitive and combative instincts of untamed savages, went for beyond even the early Romans, in the subjection of their wives...but the German marriage system placed the wife as compared to the wife of Roman Empire, in a condition little better than that of a domestic slave. In one form or another under one disguise or another, the system of wife prevailed among the Germans... Among the Tentonic peoples generally, as among the early English, marriage was indeed a private transation but it took the form of a sale of the bride by father or the legal guardian to the bridegroom.. The ring indeed, probably was not the origin, as some have supposed, a mark of

قدموں میں گرا دیتی ، اور اس کو اٹھانے
کے بہانے شوہر کے پاؤں چھو لیتی۔
(ترغیبات جنسی، ص۲۴۔۲۵)

servitude, but rather a form of bride price, or "arrah", that is to say, earnest money on the contract of marriage and so the symbol of it. At first a sign of the bride purchase, it was not till later that the ring acquired the significance of subjection to the bridegroom, and that significance later in the Middle Age, was further emphasized by other ceremonies. Thus in England, the York and sarum mannuals in some of thier forms direct the bride, after the delivery of the ring, to fall at her husband's feet, and sometimes to kiss his right foot. In Russia also the bride kissed her husbands's feet. At a later period, in France, this custom was attenuated and it became customary for the bride to let the ring fall in front of the altar and then stoop her husband's feet to pick it up.

(S.S. Vol.VI, pp 431-432)

ہیولاک ایلیس کی انگریزی عبارت کا اصل ترجمہ کچھ یوں ہوگا:

"لیکن جرمن ابتدائے عہد انسانی سے پائی ہوئی بے لگام وحشت کی جنگجویانہ جبلتوں کی بدولت اپنی بیویوں کو کنیز بنا کر رکھنے میں دور اول کے اہل رومہ سے بھی آگے تھے، انھوں نے بن بیاہی لڑکیوں کو بڑی

حد تک جنسی چھوٹ تو دے رکھی تھی مگر ان کے نظام ازدواج (اہل رومہ کی بیویوں سے مقابلہ کر کے دیکھیے تو) بیویوں کو باندیوں سے زیادہ نہ رکھا تھا، کسی نہ کسی شکل اور کسی نہ کسی بھیس میں جرمنوں کے یہاں خریداریٔ عروس کا طریقہ جاری رہا...... عروس فروشی عام رہی، انگوٹھی اصلاً علامت کنیزی نہیں تھی جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں بلکہ یہ عروس کی قیمت کی ایک صورت تھی جسے 'ارّاہ' کہتے تھے یعنی معاہدۂ ازدواج کی پیشگی زر امانت یا اس کی نشانی...... پھر بعد میں اس کا مفہوم کنیزی ہو گیا، اور پھر اور بعد کے قرون وسطی میں دوسری اور رسموں کے ذریعے یہ کنیزی پختہ تر ہو گئی، چنانچہ انگلستان اور یارک اور ساروم کے ضوابط میں دلہن کے لیے یہ ہدایت درج تھی کہ انگوٹھی پانے کے بعد وہ اپنے شوہر کے قدموں پر گر جائے اور کبھی تو یہ بھی کہ اس کا داہنا پاؤں چومے۔ روس میں بھی دلہن اپنے شوہر کے پاؤں چوما کرتی تھی۔ بعد کو فرانس میں اس رسم میں تخفیف ہوئی اور یہ رواج ہوا کہ قربان گاہ کے سامنے دلہن انگوٹھی اپنے ہاتھ سے گرا دیتی تھی اور پھر اس کو اٹھانے کے لیے شوہر کے قدموں میں جھک پڑتی تھی۔"

یہ فیصلہ آپ خود کیجیے کہ نیاز صاحب نے ترجمہ کیا ہے، تلخیص کی ہے یا کچھ اور؟ ہیولاک ایلیس کی عبارت میں جہاں نقطے نقطے درج ہوں، وہاں یہ سمجھیے کہ بیچ میں کچھ عبارتیں اور موجود ہیں جن کو نیاز صاحب نے کسی وجہ سے چھوڑ دیا ہے اور بعض الفاظ کو بھی نظر انداز کیا ہے، بعض کے معنی بدل دیے ہیں۔

اس کے بعد 'آزمائشی شادی' کی سرخی دے کر لکھتے ہیں:

یورپ میں بغیر نکاح کے جو تعلقات جنسی قائم ہو جاتے ہیں، انھیں آزمائشی شادیاں کہتے ہیں، ان تعلقات کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ نکاح سے قبل ہی آئندہ ازدواجی زندگی کے خوشگوار ہونے کا یقین کر لیا جائے۔ (ص۲۵)

The more or less permanent free unions formed among us in Europe are usually to be regarded merely as trial marriages. That is to say. They are a precaution rendered desirable both by uncertainty as to either the harmony or the fruitfulness of union untill actual experiment has been made and by the practical impossibility of otherwise, rectifying any mistake in consequence of the antiquated rigidity of most European divorce laws.

ترجمہ یا تلخیص یا جو کچھ بھی آپ اس کو کہیں، اس کا سلسلہ صفحہ ۲۵ سے صفحہ ۳۰ تک اسی طرح چلا گیا ہے جس میں مختلف ملکوں اور علاقوں میں آزمائشی شادی کے رواج، ان کی اصطلاحات اور اثرات و کیفیات کا تذکرہ ہے، یہ بحث ہیولاک ایلیس کی اصل انگریزی کتاب میں صفحہ ۹۷ سے ۳۸۹ تک پھیلی ہوئی ہے۔

پھر قدیم ویلز، آئرلینڈ، قدیم چین، جاپان، قطب شمالی کے اسکیموقبائل اور اہل فرانس وغیرہ کے دستور طلاق و خلع کی تفصیل جو صفحہ ۳۲ سے صفحہ ۳۶ تک نیاز صاحب نے بغلی سرخیاں لگا لگا کر 'ترغیبات جنسی' میں درج کی ہے، وہ ہیولاک ایلیس کی کتاب ششم کے صفحہ ۴۶۱ کا ترجمہ ہے۔

نیاز صاحب نے 'فحاشی پر عمومی تبصرہ' کے عنوان سے بھی ایک باب قائم کیا ہے جس میں محافل نشاط، عیدالحمقا، قدیم یونانیوں اور رومیوں کا خیال، وحشی اقوام کی رنگ رلیاں، عصمت فروشی، وحشی اقوام میں شادی کا خرج اور جہیز، فحاشی کی ابتدا، فحاشی ممالک مشرق میں...... فحبگی قدیم روم میں، مسیحیت کا اثر فحاشی پر، فحبگی کے خلاف جہاد، ادارات فحش، پیشہ ور عورتیں، فحبگی کے قواعد و ضوابط اور اسباب و علل وغیرہ وغیرہ کی بغلی سرخیوں کے تحت جو بحثیں یا بحثوں کی 'جھلیاں' درج کی گئی ہیں اور 'ترغیبات جنسی' کے صفحہ ۸۷ سے صفحہ ۱۸۲ تک ۹۵ صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں، وہ ساری بحثیں ہیولاک ایلیس کی جلد ششم کے صفحہ ۲۱۸ سے صفحہ ۲۹۸ تک کا ترجمہ ہیں۔ کہیں کہیں تلخیص ناقص بھی ہے، کہیں بعض عبارتیں حذف بھی کر دی ہیں اور کہیں عبارت سمجھ میں نہیں آئی ہے تو مفہوم کچھ اور ہو گیا ہے۔

نیاز صاحب نے 'فحبگی میں حیاتیاتی عناصر' کی بھی ایک بغلی سرخی لگائی ہے اور لکھا ہے کہ ''بعض ماہرین فن اور محققین کا یہ خیال ہے کہ جس طرح بعض مردوں میں جرائم پیشگی کی طرف ایک پیدائشی رغبت ہوتی ہے، اسی طرح بعض عورتوں میں بھی فحاشی کی طرف میلان پایا جاتا ہے'' ......اور یہ بھی نقل کیا ہے کہ ''ایک پیدائشی مجرم اور پیدائشی فاحشہ بلحاظ نفسیات اور بلحاظ تشریح الاعضا اخلاقی پاگل ہیں، دونوں میں وہی احساس اخلاق کا فقدان، وہی سنگدلی، وہی میلان بدکاری، وہی تلون مزاجی، وہی تن آسانی اور وہی عارضی اور سطحی مسرتوں کا شوق اور وہی خود بینی و خودنمائی ہوتی ہے۔ گویا فحبگی نسوانی پہلو ہے مجرمیت کا۔'' (ترغیبات جنسی، ص ۱۵۷) پھر لکھتے ہیں کہ لومبروز (Lombroz) کا قول یہ ہے کہ ''فحبگی کی بنیاد اخلاقی حماقت (Moral idiocy) ہے۔''

......اور ''اگر اخلاقی حماقت کے معنی 'اخلاقی کمزوری کے ہیں، بعض قواعد و ضوابط اور تہذیب و تمدن سے بے پروائی اور شرم و حیا کی طرف سے بے حسی، تو یہ قول کسی حد تک سچ ہے۔'' (ترغیبات، ص ۱۶۳)

یہاں 'ارتکاب جرم' پر یہ تبصرہ خاص طور پر قابل توجہ ہے اور نہایت اہم ہے، ہمیں اس کی بابت مزید کچھ کہنا نہیں، سوائے اس کے کہ یہ اہم تبصرہ بھی ہیولاک ایلیس کی بحث ''Sex in realtion to society'' کے صفحہ ۲۶۸ پر ہے۔

آپ کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول لیجیے اور اصل انگریزی کتاب کو سامنے رکھ کر پڑھیے اور پڑھتے چلے جائیے۔ ہم تو اس مشکل میں پڑ گئے ہیں کہ چھوڑیں تو کیا چھوڑیں اور درج کریں تو کیا کریں۔

صفحہ ۸۷ پر ایک بغلی سرخی آپ کی نظر سے گزرے گی، 'محافل نشاط'، ہیولاک ایلیس کے یہاں یہی 'Orgy' ہے۔ اور دیکھیے کہ دونوں نے کس طرح اس کو سمجھا اور سمجھایا ہے:

جن حضرات نے ارتقائے مذہب و تمدن پر نظر ڈالی ہے، وہ بخوبی واقف ہیں کہ جوں جوں انسان کا روایتی اخلاق، احساس مذہب و مشرب اور سوسائٹی کا آئین ترقی پاتا گیا، اسی قدر انسان میں جذبۂ زہد و اتقا بڑھتا گیا۔ لیکن جب اس کا ردعمل ہوا تو پھر اسی مذہب سے رواج فحاشی کا کام لیا گیا اور محافل عیش و نشاط پر تقدس کا رنگ چڑھا کر ان کو جائز و مباح قرار دیا گیا، انگریزی زبان میں اس قسم کی محافل شبینہ کو 'اورجی' (orgy) کہتے ہیں۔ لفظ 'اورجی' درحقیقت یونانی زبان لفظ 'اورجیا' (Orgeia) سے مشتق ہے جس سے مراد قدیم یونان کا وہ جشن ہے جو شراب کے دیوتا کی یادگار میں منایا جاتا تھا۔ اس جشن میں اس دیوتا کی سوانح حیات کا کوئی واقعہ منتخب کر کے بطور تمثیل دکھایا جاتا تھا اور نوشا نوش کے ساتھ ایسا زبردست ناچ ہوتا تھا کہ لوگ آپے سے باہر ہو جاتے تھے اور اپنی خواہشات نفسانی بھی پوری کر لیتے تھے۔

(اسی طرح ہندوستان میں سری کرشن مہاراج اور برج کی گوپیوں کی رنگ رلیاں بطور تمثیل عموماً دکھائی جاتی ہیں جن کو 'رہس' کہتے ہیں ان میں بھنگ، چرس، گانجہ کا استعمال ہوتا ہے اور ناچ گانے کی آزاد محفلیں برپا کی جاتی ہیں۔ اگرچہ ان تماشوں کا اصل مقصد تعمیر سیرت تھا لیکن بعد کو خواہشات نفسانی کا عنصر بھی ان میں داخل ہو گیا۔)

The traditional morality, religion and established convention combine to promote not only the extreme rigid obstinence but also that reckless license.....................
....

The consideration of the orgy, it may be said lifts us beyond the merely sexual sphere, into a higher and wider region which belongs to religion.

The Greek "Orgeia" referred originally to ritual things done with a religions purpose through later, when dances of Bacchanals and the like lost their sacred and inspiring character, the idea was fostered by Christianity that such things are immortal......................

اسی طرح مسیحیت میں بھی رہس لیلا پائی جاتی تھی جس میں حضرت مسیح یا دیگر اکابر مذہب کے سوانح حیات میں سے کوئی واقعہ چن کر بطور تمثیل دکھاتے تھے۔ مسیحی دنیا میں یہ محافل عیش ونشاط عموماً خانقاہوں میں منعقد ہوا کرتی تھیں، جن میں بڑے رہبران کرام اور بڑی بڑی پاکدامن مسیح کی مرلیاں (Nuns) شریک ہوا کرتی تھیں۔ چندوارغنوں کے ساتھ دور بادۂ ناب چلتا تھا اور خوب خوب خوش فعلیاں ہوتی تھیں۔ یہ سب باتیں اس زمانے کی 'باقیات' سے تھیں جب تمام یورپ شرک وبت پرستی کی تاریکی میں مبتلا تھا۔

دوسری سرخی ہے، 'عیدالحمقا'؛ لکھتے ہیں:

۷۴۳ء میں بمقام 'ہینالٹ' کلیائے مقدس کے علما کا اجلاس ہوا جسے 'سناڈ' کہتے تھے، اس میں یہ بات پیش کی گئی کہ 'فروری' میں جو 'اور جی' ہوتی ہے، اسے بند کیا جائے، کیوں کہ وہ زمانۂ بت پرستی کی یادگار ہے لیکن یہی 'بت پرستوں کی عید' کلیائے مسیحی کی مقدس ترین 'کارنوال' میں شامل کر لی گئی جو مسیحی تہوار 'لینٹ' کے ساتھ ہوتی ہے۔ اس تہوار کے شروع ہونے سے قبل جو منگل واقع ہوتا ہے، اس دن اور اس کے بعد والے اتوار کو عیسائیوں کی بڑی بڑی محافل عیش ونشاط برپا ہوتی تھیں جن میں ہر طبقے کے لوگ شرکت کرتے تھے اور آزادی کا یہ عالم ہوتا تھا کہ بعض آدمی خوش غلاف ہو کر چلتے تھے، بعض جانوروں کی طرح چاروں ہاتھ پاؤں پر چلتے تھے اور بعض بالکل حیوان ناطق بن جاتے تھے۔(ص۸۸)

It appears that in 743 at a Synod held in Hainault reference was made to the February debauch (de supurcalibus in fernario) as a pagan practice yet it was precisely this pagan festival which was emboidied in the accepted customs of the Christian Church as the chief orgy of the ecclestiacal year, the great Carnival prefixed to the celebration on shrove Tuesday and the previous Sunday constituted a Christian Baccanelian festival in which all class joined.

Some go about naked without shame, some crawl on all fours,

some on stilts, some imitate animals...

اس عبارت کی صورت جیسی بھی ہو، اس میں، 'بعد والے اتوار' کی بجائے 'پیشتر والے' ہونا چاہیے۔ اسی طرح جہاں یہ ہے کہ 'بعض چاروں ہاتھوں پاؤں پر چلتے تھے'، اس کے بعد ایک فقرہ یہ رہ گیا ہے کہ ''بعض نٹوں کی طرح'' ٹانگیں بنا کر اس کے سہارے چلتے تھے۔ آگے عبارت ہے:

بارہویں صدی میں یورپ میں عموماً اور فرانس میں خصوصاً بہ سلسلۂ عیدنوروز، ایک عیدالحمقا قائم ہوئی جسے انگریزی میں Feast of Fools کہتے تھے، اس تقریب میں تمام مسیحی دنیا حد درجہ سیہ مستیوں کا اظہار کیا کرتی تھی، جس میں سب سے زیادہ حصہ مقدس پادری لیتے تھے۔ (ص۸۹)

The mediaval feast of Fools a new year's revival established by the twelfth century, mainly in France-presented an expressive picture of a christian orgy in its extreme form, for here the most sacred ceremonies of the Church became the subject of fantastic parody.

اسی کے بعد حضرت نیاز نے ایک اور ذیلی سرخی قائم کی ہے، 'قدیم یونانیوں اور رومیوں کا خیال'؛ اور لکھتے ہیں:

قدیم یونانیوں اور رومیوں نے اس خیال کو اکثر جگہ ظاہر کیا ہے کہ مسلسل محنت اور زہد واتقا کے بعد انسان کو کبھی کبھی 'غم غلط' کرنا چاہیے، چنانچہ نٹشے نے قدیم یونانیوں کی نسبت صحیح لکھا ہے کہ:
''وہ لوگ انسان کی فطری خواہشات اور جذبات کو پوری طرح تسلیم کرتے تھے، خواہ ان میں بعض کتنے ہی ادنیٰ درجے کے کیوں نہ ہوں اور اسی لیے وہ ایسا انتظام کر لیا کرتے تھے کہ کسی دن خاص رسوم کے ساتھ جذبات کو آزاد چھوڑ دیتے تھے۔''

The Church according to Nietzche's saying, like the most legislators, recognized that where great impulses and habits have to be cultivated intercalory days must be appointed in which these impulses and habits may be denied and so learn to hunger anew. The clergy took the leading part in these folk-festivals, for to the men of these age, as Meray remarks, the temple offered the complete notes of the human gamut.........

حکیم Seneca نے جو رومی معلمین اخلاق میں سب سے زیادہ صاحب اثر شخص تھا، یہاں تک سفارش کی ہے کہ کبھی کبھی ہمیں اتنی شراب

Seneca, perhaps the most influential of Roman if not

دھو دیتی ہے اور ہم کو عمیق ترین گہرائیوں سے ابھار کر مسرت وشادمانی کی سطح پر لے آتی ہے۔ شراب کے موجد کا نام لائبر (Liber) ہے، کیوں کہ وہ انسان کی روح کو فکروں کی قید سے آزاد کر دیتا ہے۔ غلامی کی زنجیریں توڑ دیتا ہے، نئی روح پیدا کرتا ہے اور ہم کو تمام کاموں کے لیے پوری طرح دلیر بنا دیتا ہے۔ (ص۹۰)

European moralists even recommended occasional drunkness. Sometimes, he wrote in his "de Tranguillate", we ought to come even to the point of intoxication, not for the purpose of drowning ourselves but of sinking ourselves deep in wine. For it washes cares and raises our spirits from the lowest depths. The inventer of it is called 'Liber' because the frees the soul from the servitude of care, releases it from slavery, quickens it, and makes it bolder for all undertakings.

روم والے یونانیوں کے شاگرد تھے اور ان لوگوں نے بھی اس بات کی ضرورت محسوس کی تھی کہ جذبات وخواہشات کو کبھی کبھی پورے ہونے کا موقع دینا چاہیے اور انھوں نے بھی اپنے یہاں بعض ایسے تہوار قائم کر لیے تھے جن میں انسانوں کی خواہشات نفسانی کو بالکل آزاد چھوڑ دیا جاتا تھا۔ (ص۹۰)

The Roman were a sterner and more servions people, than the Greek, but on that very account they recognised the necessity of occasionally relaxing their moral firbers in order to preserve their tone, and encouraged the prevalence of festivals which were marked by much more abandonment than these of Greece........

یہ آپ دیکھیے کہ یہ ترجمہ یا مفہوم یا عبارت کس قسم کی ہے، ''روم والے بھی یونان کے شاگرد تھے''، یہ اصل عبارت کا مطلب تو نہیں ہے۔ ایک اور بغلی سرخی ہے، 'وحشی قوم کی رنگ رلیاں' مگر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ ان رنگ رلیوں کی بابت ان کی تحریر کس طرح سے رواں ہے۔

دنیا کی کوئی قوم خواہ وہ کتنی ہی وحشت وپست ہو، ایسی نہیں ہے جس میں وقتاً فوقتاً یا مقررہ اوقات پر رنگ رلیاں منانے کی ضرورت کو تسلیم نہ کیا گیا ہو۔ اسپنسر اور گلن نے اپنی کتاب 'وسطی

All over the world, and not excepting the most-primitive savages for even savage life is built up on systematic contraints which sometimes need relaxation.

آسٹریلیا کی شمالی قومیں' کے باب دوازدہم میں لکھا ہے کہ:

''وسطی آسٹریلیا کی واڑاموزنگا قوم میں ایک تہوار ہوتا ہے جسے وہ لوگ 'ناتھا گورا' کہتے ہیں، اس تہوار میں لوگ آگ سے کھیلتے ہیں اور بعض عجیب رسمیں ادا کرتے ہیں۔ یہ تہوار بالکل ایسا ہی ہے جیسا رومیوں میں سٹرنیلیا ہوتا تھا، یا ہندوؤں میں ہولی کی دلہنڈی ہوتی ہے۔ اس میں تہذیب و اخلاق کے تمام آئین وقوانین بالائے طاق رکھ دیے جاتے ہیں، کسی قسم کی روک ٹوک نہیں ہوتی اور لوگوں کو نوشا نوش کی پوری کی پوری اجازت حاصل ہوتی ہے۔''

ہل ٹاؤٹ نے جرنل، اینتھر وپولاجیکل انسٹی ٹیوٹ (جولائی دو دسمبر۱۹۰۴ء) کے صفحہ ۳۲۹ میں لکھا ہے کہ ''برطانوی کولمبیا کی امریکی قوم سازش بیان کرتی ہے کہ یورپیوں کے آنے سے قبل ان کے آبا واجداد ہفتہ میں ایک روز یوم السبت یعنی آرام وآسائش کا دن منایا کرتے تھے۔ اس روز وہ دنیا کا کوئی کام نہیں کرتے تھے اور صبح سے لے کر دوپہر تک مذہبی ناچ رنگ میں مصروف رہتے تھے۔'' (ص۹۲)

the principle of the orgy is recognised and accepted. Thus Spencer and Gillen descibe the Nathagura or fire ceremony of the Warramuinga tribe of Central Australia, a festival taken part in by both sexes, in which all the ordinary rules of social life are broken, a kind of Saturnalia in which, however, there is no sexual license, for sexual license is, it need scarcely be said, no essential part of the orgy, even when the orgy lightens the burden of sexual constaints. In a widely different part of the world, in British Columbia, the Salish Indians, according to Hill Tout, believed that long before the whites came, their ancestres observed a Sabath or Seventh day ceremony for dancing and praying, assebling at sunrise and dancing till noon. (p.p 218-222)

دیکھیے انگریزی عبارت میں قبیلہ (Tribe) تھا، نیاز صاحب نے اس کو 'قوم' بنا دیا۔ پھر یہ بھی ملاحظہ کیجیے کہ اسپنسر اور گلن کا تذکرہ انگریزی عبارت میں کس طرح آیا ہے اور ہل ٹاؤٹ کا بیان کس طرح منقول ہوا ہے، لیکن ان دونوں کے بیان تو انھوں نے مسخ کر کے خود اپنی تحریر کا 'اقتباس وحوالہ' قرار دینے کی کس اہتمام سے کوشش فرمائی ہے، جیسے اسپنسر اور گلن کتاب اور جرنل اینتھر وپولوجیکل انسٹی ٹیوٹ (جولائی دو دسمبر۱۹۰۴ء) کے صفحات خود ان کے سامنے کھلے رکھے ہوں۔ یہ تاثر دینے کا سبب بالکل ظاہر ہے۔ اسی طرح اے۔ ای۔ کرالی کی کتاب 'پراسرار گلاب' (Mystic Rose) کا حوالہ بھی دیکھیے کس طرح پیش کیا ہے، فرماتے ہیں کہ اے ای کرالی نے اپنی کتاب 'پراسرار گلاب' (Mystic Rose) میں لکھا ہے:

''مختلف اقوام میں رنگ رلیوں کے لیے جو دن مخصوص کردیے جاتے تھے ان کا مقصد یہ ہوتا تھا کہ انسان پرانا بوجھ اتار کے ہلکا ہو جائے اور دنیا میں از سر نو کام کرنے لگے۔ بعض ملکوں میں لوگ یہاں تک بڑھ جاتے ہیں کہ ایسے تہواروں میں اپنی بیویاں تک بدل لیتے ہیں۔ اس کا مقصد شادی بیاہ نہیں ہوتا بلکہ قانون ازدواج کو توڑنا ہوتا ہے اور یہ تبدیلی دوامی نہیں عارضی ہوتی ہے، ایسے مواقع پر حرام وحلال کی کوئی تفریق باقی نہیں رہتی اور مقصد یہ ہوتا ہے کہ زندگی از سر نو شروع کی جائے۔'' (ص ۹۲)

A.E. Crowley (The Mystic Rose p.p 273) brings into association with this function of great festival custom, found in some parts of the world exchanging wives at these times. It has nothing whatever to do with the marriage system, except as breaking it for a season, women of forbidden degree being lent, on the some grounds as conventions and ordinary relations are broken at festivals of the Saturnalia typle, the obect being to change life and start afresh, by exchanging every thing one can, while the very act of exchange coincides with the other desire, to weld the community together."

ان دونوں عبارتوں پر بھی غور کیجیے، جو مفہوم جہاں بدلا ہے، یا جو کچھ انھوں نے حذف کیا ہے، وہ آپ کے سامنے ہے۔ شاید نیاز صاحب کو بحث کی نوعیت سے غرض نہیں بلکہ صرف رنگ رلیوں کے تذکرے سے ہے، ورنہ وہ نہ صرف یہ کہ کرالی کے تذکرے کی وہ عبارت جو ہیولاک ایلیس نے لکھی تھی نظر انداز نہ فرماتے، بلکہ اس سے پیشتر 'اور جی' کے تذکرے میں جو یہ بات درج تھی، اس کو بھی حذف نہ کرتے کہ ''اور جی میں اصلاً مذہبی مقاصد کے مراسم ہوا کرتے تھے مگر بعد میں اس کی تقدیس وغیرہ غارت ہوگئی......''

ہیولاک ایلیس نے اپنی ضخیم کتاب کی ہر جلد کے ہر صفحے پر دوسروں کے پیش کردہ بیانات اور خیالات کو اور حاصل تحقیقات کو پوری دیانت داری کے ساتھ پیش کیا ہے اور ہر فلسفی یا محقق ومصنف کے نام کا، اس کی کتاب کے نام کا، اور کتاب کے صفحات کا تذکرہ کیا ہے؛ مگر یہی بات تھی جس کو نیاز صاحب نے روا نہیں رکھا، حالاں کہ جتنی باتیں اور جتنی معلومات ان کو حاصل ہوئی ہیں، وہ سب ہیولاک ایلیس کی محنتوں اور جانفشانیوں کے ذخیرے سے حاصل ہوئی ہیں۔ اس پورے باب کو دیکھیے، نیاز صاحب کا اشہب قلم جو 'ترغیبات جنسی' کے صفحہ ۹۳ سے صفحہ ۱۸۲ تک رواں دواں نظر آتا ہے، وہ ہیولاک ایلیس کی جلد ششم صفحہ ۲۱۸ تا ۲۹۸ کے مرتب کردہ صفحات پر سرپٹ دوڑتا چلا گیا ہے، جا بجا اسے ٹھوکر بھی لگتی ہے، وہ بدکتا بھی ہے، چھلانگ بھی لگا لیتا ہے اور کترا بھی جاتا ہے۔ 'ترغیبات جنسی' کے صفحہ ۹۵ پر وہ لکھتے ہیں:

ڈاکٹر شورٹز کا یہ قول بالکل درست ہے کہ جس قوم میں نوجوانوں کے آزادانہ اختلاط وارتباط میں رکاوٹیں پیدا کی جائیں گی اور اس کے ساتھ جلد شادی کرنے کا بھی انتظام نہ ہوگا، اس قوم میں عصمت فروشی لازمی طور پر پیدا ہوگی اور لذت نفس حاصل کرنے کے مختلف طریقے پیدا ہو جائیں گے۔

Prostitution tends to arise, as Schurtz has pointed out, in every society in which early marriage is difficult and intercourse outside marriage is socially disapproved. Venal women every where appear as soon as the free sexual intercourse of young people is repressed without the necessary consequences being impeded by usually early marriages. (Vol. VI, pp. 227-228)

یہ ستم ظریفی ہے یا نہیں کہ ہیولاک ایلیس کی اس بات کو بھی نیاز صاحب نے اپنی ترغیبات میں کچھ اس انداز سے درج فرمایا ہے جیسے ڈاکٹر شورٹز کے حوالے سے وہ خود اپنی بات اور اپنا خیال پیش کر رہے ہوں یا ڈاکٹر شورٹز کے بیان کی تصدیق خود اپنی تحقیق کی بنا پر کر رہے ہوں، حالاں کہ ایسا نہیں ہے، ہیولاک ایلیس نے ڈاکٹر شورٹز کی یہ بات پیش کرنے کے بعد مزید ایک بات تبصرے کے طور پر لکھی تھی کہ:

وحشی اقوام میں شادی سے قبل نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں میں تعلقات شہوانی بہت آزادی کے ساتھ ہوتے ہیں اور بعض خاص تہواروں اور تقریبوں میں کوئی روک ٹوک ہوتی ہی نہیں۔ لیکن ان وحشیوں میں پیشہ ور کسبیاں ہرگز نہیں ہوتیں۔ اگر فی زمانہ وحشی عورتیں نفس فروشی کرتی ہیں یا ان کے شوہر انھیں فروخت کر ڈالتے ہیں تو یہ صرف جدید تہذیب وتمدن کا اثر ہے۔

On the whole, while among savages sexual relationship are sometimes free before marriage, as well as on the occasion of special festivals, they are rarely truely premiscuous and still more rarely venal when savage women nowadays sell themselves, or are sold by their husbands, it has usually been found that we are concerned with the contamination of European civilization.

'ترغیبات جنسی' کے صفحہ ۱۲۴ پر ایک بغلی سرخی 'اعلیٰ معیار کی پیشہ ور عورتیں' بھی ہے اور اس سرخی کے بعد ہی کوئی نو سطروں کی عبارت ہے جس کو پڑھ کر آدمی یہ سمجھنے پر مجبور ہوگا کہ چند سطریں اسی شخص کے غور وفکر کی پیداوار ہوں گی جس کی یہ اردو کتاب نظروں کے سامنے ہے، کیوں کہ نویں سطر کے بعد ہی 'اقتباس' کی صورت میں حسب ذیل عبارت درج ہے کہ ''برچارڈ نے جو دربار پاپائیت کا نہایت سچا مؤرخ ہے، اپنے

روزنامچے میں لکھتا ہے:

''ماہ اکتوبر ۱۵۰۱ء میں پاپائے اعظم نے حکم دیا کہ دربار میں پچاس ایسی عورتیں لائی جائیں۔ چنانچہ حکم کی تعمیل کی گئی۔ عشا کے بعد یہ عورتیں قیصر بورجیا (Caisar Borgia) اور اس کی بہن لقریزیہ پہلے تو پشواز پہن کر اہل دربار کے ساتھ خوب ناچیں، بعد ازاں انھیں ننگا نچایا گیا۔ اس کے بعد شمع پائے کافوری کے جھاڑوں کی مختلف روشیں بنائی گئیں، شمعیں روشن کردی گئیں اور فرش پر اخروٹ بکھیر کر ان عورتوں کو حکم دیا گیا کہ وہ ان بلوریں جھاڑوں کے درمیان جانوروں کی طرح چاروں ہاتھوں پاؤں سے چلیں اور اخروٹ چنیں، اس سلسلے میں انعامات بھی تجویز ہوئے اور ان کو دیے گئے جنگی بے حیائی اہل بزم کو زیادہ پسند آئی۔

Burchard, the faithful and unimpeachable Chronicler of this Court, describes in this diary how, one evening in October 150a, the Pope sent for courtesans to be brought in his chamber, after supper, in the presence of Caesar Borgia and his sister Lucrezia, the danced with the servitors and others who were present, at first clothed, afterwards naked. The candlesticks with lighted candles were then placed upon the floor and chestnuts thrown among them, to be gethered by the women crawling between the candlesticks on their hands and feet. Finally a number of prizes were brought forth to be awarded to those men, the victor in the contest being decided according to the judgement of the spectators. (Vol. VI. pp.243)

اس پوری عبارت کو نیاز صاحب نے بڑی توجہ سے سمیٹ کر بصورت اقتباس پیش کیا ہے اور اس میں برچارڈ اور اس کی ڈائری کا جو تذکرہ تھا، اس کو اقتباس سے علیحدہ کر کے خود اپنی عبارت کے طور پر درج کیا ہے۔ پڑھنے والا یہی سمجھے گا کہ یہ عبارت اور اس سے اوپر کی نوسطری عبارت جو تمہید بحث کی صورت میں ہے، نیاز صاحب کی اپنی تحریر ہے اور اقتباس برچارڈ کا۔ لیکن نیاز صاحب کہ تحریر نہ یہ ہے نہ وہ، بلکہ تمام باتیں اور عبارتیں، بغلی سرخی سے لے کر نیچے تک، ہیولاک ایلیس کی تحریر کے اجزا ہیں۔ انھوں نے کیا یہ ہے کہ ایک حصے کو متن کی شکل میں رکھا ہے، دوسرے کو اقتباس کی صورت دی ہے اور کہیں متن کو حاشیہ اور حاشیے کو متن بنا دیا ہے۔ یہی ان کا خصوصی انداز پیشکش ہے۔ پڑھنے والا 'ترغیبات جنسی' کے (ص ۴۱۶) صفحات پر نظر ڈالے گا تو یہی سمجھے گا کہ بیشتر حصہ نیاز صاحب کا ہے، نیاز صاحب نے اس فن خاص کا گہرا مطالعہ فرمایا ہے اور اپنی

زندگی بھر کے مطالعے کا نچوڑ ہمارے سامنے رکھ دیا ہے اور دیکھنا اقتباسات وحواشی کس قدر ہیں، انھوں نے کیسے کیسے محققین ومصنفین کے اقوال وبیانات سے اپنی کتاب کو مزین کیا ہے۔ محققانہ کتابوں کی صورت عام طور پر یہی ہوتی ہے اور کوئی پڑھا لکھا شخص ایسا نہ ہوگا جس کے ذہن میں کتاب کا، اور اس کے اصلی، ذیلی اور ضمنی اجزا کا، اور پھر کتاب کی صورت شکل کا ایک نقشہ موجود نہ ہو۔ یہ نقشہ معیار عام کی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے 'ترغیبات جنسی' کو پڑھنے والا شدید مغالطے کا شکار ہوگا اور اس کو یہ گمان بھی نہ ہوگا کہ نیاز صاحب کی یہ کتاب اصل میں ہیولاک ایلیس کی مشہور ضخیم کتاب 'مطالعۂ نفسیات جنس' کے مختلف مباحث کا ترجمہ ہے۔ اور انھوں نے کہیں تو پوری بحث اٹھالی ہے، کہیں اس کے اجزا کھینچ لیے ہیں، کہیں جلدی میں ان سے کچھ چیزیں چھوٹ گئی ہیں، کہیں مصلحتاً کچھ چیزیں حذف کردی ہیں، مگر وہ نہ اس کو ترجمہ کہتے ہیں، نہ اخذ واقتباس، نہ تلخیص، نہ کچھ اور، بلکہ خاص طور پر اس سے گریز فرمایا ہے اس گریز کا ایک اور بڑا ثبوت (ص ۱۳۹) پر خود ان کی یہ عبارت بھی ہے کہ ''ہیولاک ایلیس کو ایک تجربہ کار شخص نے مندرجہ ذیل بیان لکھ کر بھیجا تھا جسے ہم اس کی کتاب 'تعلقات نفسانی اور معاشرت' سے اقتباساً درج کرتے ہیں؛'' ...... یہاں لفظ 'اقتباساً' خاص توجہ چاہتا ہے۔ کیوں کہ اس کا مفہوم یہ ہوا کہ یہ اقتباس جو درج ہونے والا ہے یا دو چار اور اقتباسات جو کہیں پہلے اس کے نام سے درج ہو چکے ہوں، ان کو تو البتہ ہیولاک ایلیس کی چیز سمجھنا، باقی اور ساری چیزیں ہماری ہیں......'' حالاں کہ حقیقت حال یہ ہے کہ نیاز صاحب کی یہ کتاب 'ترغیبات جنسی' ساری کی ساری ہیولاک ایلیس کے گرانقدر سرمایۂ حیات کے اڑائے ہوئے اجزا ہیں۔

ہیولاک ایلیس کا یہ گرانقدر سرمایۂ حیات 'مطالعۂ نفسیات جنس' اس کی عمر بھر کی محنت وجانفشانی اور تلاش وتجسس کا زبردست ذخیرہ ہے اور کئی جلدوں میں ہے، ان جلدوں کے نام بھی، مباحث کی اہمیت و نوعیت کی بنا پر جدا جدا ہیں۔ مثلاً "Sex in relation to society" یا "Erotic symbolism" یا "Sexual inversion" وغیرہ وغیرہ۔

ایک باب نیاز صاحب نے...... بلکہ ہم نے غلط کہا، ہیولاک ایلیس نے استلذاذ کے مختلف طور طریق کے متعلق بھی قائم کیا اور چونکہ اس کی کتاب جنسیات کے جملہ متعلقات پر ایک ہمہ گیر مجموعہ ہے، اس لیے استلذاذ کے جتنے بھی طریقے اور وسیلے زمانۂ قدیم اور زمانۂ جدید میں رائج رہے ہیں، وہ سب اس نے جمع کردیے ہیں اور ان پر طرح طرح سے بحث کی ہے، اس نے ساری دنیا کے قبائل واقوام کی زندگیوں کا مطالعہ کیا ہے اور ان کی چھان بین کی ہے، خود ہندوستان کے عہد قدیم وجدید کی فحاشی اور اس کے ضمن میں رونما ہونے والے واقعات اور پیش آنے والے حالات بھی اس نے بیان کیے ہیں۔ نیاز صاحب نے جب 'نعمت غیر مترقبہ' کے طور پر ہیولاک ایلیس کی اس بسیط کتاب کی جلدیں پائیں اور اس کے اجزا سمیٹے تو اپنی کتاب ترغیبات میں انھوں نے بھی 'استلذاذ بالوحوش' کی ایک فصل قائم کی اور سرخی کے نیچے اس کا انگریزی مرادف لفظ 'Zoroastra' (ص ۲۶۱) پر لکھا مگر آپ ہیولاک ایلیس کی کتاب دیکھیے، اس میں 'Zocerastia' درج ہے اور یہی اصل لفظ ہے، ورنہ نیاز صاحب کے یہاں جو انگریزی لفظ لکھا گیا ہے،

اس کامفہوم بالکل دوسرا ہے۔ بہرحال نیاز صاحب اپنی اس فصل کا آغاز یوں کرتے ہیں:

استلذاذ بالوحوش کے متعلق سب سے پہلا تاریخی ثبوت مشہور و معروف یونانی مؤرخ و سیاح ہیرودوطوس کا بیان ہے جس نے منڈیس کے متعلق لکھا ہے کہ: ''جہاں ایک مقدس بکرا ہے جس کی لوگ بے حد عزت و تکریم کرتے ہیں۔ ان لوگوں کا یہ عقیدہ ہے کہ مقدس بکرا درحقیقت 'پان دیوتا' (PAN) کا اوتار ہے اور لطف یہ ہے کہ یہاں کی عورتیں اولاد حاصل کرنے کی خواہش میں اس کی مدد حاصل کرتی ہیں۔''

A significant relic of primitive conceptions in this matter may perhaps be found in the religions rites connexted with sacred goat of Mendes described by Herodotus.... It happened in this cuntry and within my remembrance, and was indeed universally notorious, that a goat had indecent and public communication with a woman."

انگریزی عبارت ہیولاک ایلیس کی ہے اور اس کی کتاب میں صفحہ ۸۰ پر موجود ہے۔ اس نے اپنی بات متن ہی میں ہیرودوٹس کے حوالے کے ساتھ بیان کی ہے اور نوٹ میں "Book II, Chapter 46" لکھا ہے مگر علامہ نیاز نے اپنی اردو عبارت پر نمبر ۱ کا نشان لگا کر نیچے حاشیہ میں حوالہ اس طرح درج تو فرمادیا ہے کہ "Herodotus, Book II, Chapter 46" لیکن جس کے سرمایہ پر ان کی توجہ خاص ہے، اس کا ذکر تک نہیں کیا۔ سبب واضح ہے۔ اس کے بعد لکھتے ہیں، مگر ٹھہریے اوپر جو اردو عبارت ہے، وہ انگریزی عبارت کے مطابق نظر نہیں آتی، اس کا سبب یہ ہے کہ ہیولاک ایلیس نے صفحہ ۸۰ کے فٹ نوٹ میں یہ بات لکھی تھی کہ:

DULARE (des Divinities general vices, chapter II) brings together the evidences showing that in Egypt women had connection with the sacred goar, apperently in order to secure fertility.

حاشیے کی اس عبارت کو نیاز صاحب نے متن میں جوڑ لیا اور اس کے بعد لکھا کہ ''اسی طرح مصر قدیم کی عورتوں کے متعلق دولارے (Dulare) نے لکھا ہے'' ......اور اس پر بھی نشان لگا کر نیچے حاشیہ میں اس کا نام، اس کی کتاب کا نام، اور باب کا حوالہ درج کردیا ہے۔ پھر صفحہ ۲۶۳ پر لکھتے ہیں:

سیاحوں کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کے ہر ملک میں قدیم باشندوں کے اندر اس کا شوق موجود تھا، متمدن دنیا میں یہ شوق عموماً دیہاتوں میں پایا جاتا ہے جس کے اسباب حسب ذیل ہیں:

Three conditions have favoured the extreme prevalence of bestality:

1) primitive conception of life which built up no great barrier between men and the other animals;

(۱) حیات انسانی کے متعلق قدیم خیالات جن میں انسان اور حیوان کے اندر کوئی تمیز نہیں ہوتی۔

(۲) دیہاتیوں اور ان کے جانوروں کا ہر وقت ساتھ رہنا۔

(۳) عورت کا میسر نہ آنا۔

(۴) بعض قدیم روایات جن کا مطلب یہ ہے کہ اس سے بعض بیماریوں کی شفا ہوتی ہے۔

(۵) بعض قدیم اور پست قوتوں کا اعتقاد یہ ہے کہ مرنے کے بعد بعض آدمی جانور اور بعض جانور آدمی بن جاتے ہیں، لہٰذا انسان اور جانور میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس لیے جانور استلذاذ کوئی ذلت اور شرم کی بات نہیں ہے، بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جانور درحقیقت آدمی ہی ہوتے ہیں صرف 'چولا' بدلا ہوا ہے۔ مذہبی کھیل تماشوں اور لیلاؤں میں بعض جانوروں کا روپ غالباً اسی خیال سے اختیار کیا جاتا ہے۔

(ص۲۶۳-۲۶۴)

2) The extreme familitarity which necessarily exists between the peasants and his beasts, often combined with sepration from women;

3) Various folk-lores beliefs, such as the efficacy of intercourse with animals as a cure for veneral diseases, etc. This beliefs and customs of primitive peoples, as well as their mythology and legends bring before us a community of men and animals altogether unlike anything we know in civilization. Men may communicate with each other and live on terms of equality; animals may be the ancestors of human tribe; the sacred totems of the savage are most usually animals because in primitive conceptions animals are not inferior being seperated from man by a great gulf. They are more like men in disguise, and in some respects possess powers which make them superior to men. This is recognised in those plays, festivals and religious dances, so common among primitive peoples in which animal disguise are worn. (pp. 79-80)

خوب غور کیجیے اور بتایئے کہیں بھی کوئی بحث آپ کو ایسی نظر آتی ہے، جس کی بنا پر یہ کہنے کی گنجائش نکلے کہ یہ سب کچھ نیاز صاحب کے ذہن و فکر، دل و دماغ، علم و فضل، تجربات ظاہر و باطن اور تلاش و جستجو کا ثمرہ ہے؟ اس بات میں بھی سب کا سب صفحہ ۲۷۱ تک ہیولاک ایلیس ہی کی کاوشوں کے نتائج ہیں جن کو انھوں نے

اپنے صفحات پر بلا تکلف، مگر ٹکڑے ٹکڑے اٹھا کر، بکھیر لیا ہے۔ لیکن جب ہم نے یہ کہا کہ 'صفحہ ۲۷۱ تک' تو اس کے معنی یہ ہرگز نہیں ہیں کہ آگے جو کچھ ہے، وہ ان کی اپنی کاوش ہے۔ ہاں یہ ضرور ہوا ہے کہ بیشتر انگریزی عبارت ان کی سمجھ میں نہیں آئی اور نہ انگریزی کی نزاکت بیان ہی کو وہ محسوس کر سکے۔ ہیولاک ایلیس کی بحث 'Modesty and Auto Eroticism' بھی نیاز صاحب کے یہاں ان کے 'استلذاذ بالنفس' کی فصل میں (جو صفحہ ۲۷۲ سے شروع ہوتی ہے) اس طرح اردو کا روپ بھرتی چلی گئی ہے۔ مگر ضروری نہیں ہے کہ یہ روپ مکمل ہی ہو، اور لطف یہ ہے کہ وہ مختلف محققین کے ناموں کے ساتھ ان کے حوالے درج کرتے کرتے صفحہ ۲۸۳ پر جب پہنچے تو یہ بھی فرمایا، ''ہیولاک ایلیس ایک مرتبہ کا ذکر کرتے ہیں''......اللہ اللہ! ایک مرتبہ کا ذکر کرتے ہیں، جیسے کہیں راستے میں اتفاقاً مل گئے ہوں۔ یہ نہ بتایا کہ کہاں ملے اور کب ملے؟ خیر یہ ہم بتائیں گے۔ پہلے یہ سن لیجیے کہ استلذاذ بالنفس، جانوروں میں، انسانوں میں، پھر اس کی تاریخ قدیم استلذاذ بالادویہ، استلذاذ بالخیال وغیرہ وغیرہ، اس کے اسباب وعلل اور اس کے نقصانات؛ یہ ساری تفصیل اسی ہیولاک ایلیس کے 'مطالعۂ نفسیات جنس' کی جلد اول 'اراٹک سمبلزم' (Erotic Symbolisim) کے صفحہ ۷۹ تا صفحہ ۸۵ کے متون وحواشی سے، نیز صفحہ ۱۶۵ تا صفحہ ۱۷۰ کے متون سے اور بقیہ حواشی صفحہ ۱۷۱ سے لی گئی ہے۔

وہ تو کہیے کہ 'تنگیِ داماں' والی بات تھی یعنی نیاز صاحب کا ظرف کتابی بہت ہی مختصر تھا، صرف ۴۱۶ صفحات کا، ورنہ ترغیبات کی کوئی کمی نہ تھی۔ ان کا بس چلتا تو وہ ہیولاک ایلیس کے اس عظیم الشان سرمایۂ تحقیق کی تمام جلدوں کو اسی طرح سمیٹ لیتے؛ مگر اس کا نام پھر بھی نہ لیتے۔

ہیولاک ایلیس کی اس بسیط کتاب 'مطالعہ نفسیات جنس' کی وہ تمام جلدیں جو نیاز صاحب کی نظروں کے سامنے تھیں اور جن پر وہ ٹوٹ کر گرے تھے اور جن کے صفحات پر سرخ وسبز پنسل سے نشانات لگا لگا کر اس کی بہار دانش لوٹی تھی، 'وہی سب جلدیں' ہمارے سامنے ہیں۔ یہ کیا ادیب شہیر سید حسن امام صاحب وارثی کی ملکیت تھی اور لکھنؤ کے زمانۂ قیام میں ان کے ساتھ تھی۔ نیاز صاحب ان کے یہاں تشریف لایا کرتے تھے اور مطالعے میں ڈوب جاتے تھے۔ مجنوں گورکھ پوری صاحب بھی وہاں آتے تھے اور وہ بھی اسی انداز سے کتابوں کا مطالعہ کرتے تھے۔ کند ہم جنس باہم جنس پرواز۔

قصہ مختصر، 'ترغیبات جنسی' جو کچھ بھی ہے، وہ ہیولاک ایلیس کی ہے، نیاز صاحب کی نہیں ہے۔ ترغیبات کا ٹائٹل یقیناً ان کا ہے اور ٹائٹل کے بعد جو سوا تین صفحوں والی 'تمہید' ہے، وہ بھی ان کی ہے اور ترغیبات کے اندورنی ٹائٹل کی پیشانی پر جو 'حقوق محفوظ' کا ایک ستارہ چمک رہا ہے، وہ بھی ان کا اپنا ہے۔ عام طور پر لوگ بعض کتابوں پر 'جملہ حقوق محفوظ' کا نقش جماتے ہیں، مگر یہاں مسئلہ نفسیات کا تھا، 'جملہ حقوق محفوظ' لکھتے ہوئے ان کے قلم اعجاز رقم نے بالآخر ایک جھجک محسوس کی؛ اور صرف اسی حد تک لکھا، ''حقوق محفوظ۔''

['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

'نگار' کے 'خدا نمبر' کا خدا کون؟

ماہر القادری

نیاز فتح پوری دنیا کے شاید پہلے اور ممکن ہے آخری انشا پرداز ہوں جن کی تصنیف وتالیف کی حیثیت بہت مشتبہ ہے؛ یا ان پر اہل نقد ونظر نے 'نقل، سرقہ' کے الزامات لگائے ہیں اور ان الزامات کی صحت کے لیے ثبوت پیش کیے ہیں۔ (نیاز صاحب ایک سال سے صاحب فراش تھے مگر اس مدت میں ان کے نام سے ان کے مضامین برابر چھپتے رہے؛ یہ 'راز' بھی تحقیق طلب ہے۔) ان کی کتاب 'تاریخ الدولتین' مشہور مستشرق جرجی زیدان، اڈیٹر الہلال (مصر) کی عربی تاریخ 'التمدن الاسلامی' کی جلد چہارم کی تمام تر تلخیص ہے، ان کی 'صحابیات'، دار المصنفین کی 'سیرت الصحابیات' کا چربہ ہے، 'ترغیبات جنسی' (۱۹۲۲ء کے 'نگار' کا سالنامہ جو شہوانیت سے متعلق تھا) میں پورا مواد ایلیس سے حاصل کیا مگر اس نقل واستفادہ کا ذکر نہیں فرمایا۔ اسی طرح کی بعض دوسری کتابوں اور مضامین میں اس قسم کا توارد ملتا ہے، جسے 'سرقہ' کہا جائے تو یہ کوئی خلاف واقعہ یا مبالغہ آمیز بات نہ ہوگی۔ جب میرا حیدر آباد، دکن میں قیام تھا تو جامعہ عثمانیہ کے ایک ایم۔اے کے طالب علم نے مجھ سے ذکر کیا کہ: ''میں نے ایک افسانہ ماہنامہ 'نگار' میں چھپنے کے لیے بھیجا تھا۔ اس کی رسید تک نیاز صاحب نے نہیں بھیجی۔ یاددہانی کی، اس کا بھی کوئی جواب نہ ملا، ڈیڑھ دو سال کے بعد میرا وہی افسانہ تھوڑے بہت تغیر کے بعد نیاز صاحب کے نام سے 'نگار' میں شائع ہوا......''

۱۹۵۶ء میں مجلّہ 'نگار' کے سالنامہ 'خدا نمبر' کے نام سے منظر عام پر آیا اور ادبی حلقوں میں اس کی بڑی دھوم مچ گئی تھی۔ اس خاص شمارے کی ترتیب وتدوین کی داستان جناب محمد اسحاق صدیقی سے سنیے، جو ماہنامہ 'فروغ اردو' لکھنؤ کے اکتوبر ۱۹۶۴ء کے شمارے میں شائع ہوئی ہے۔

کچھ 'نگار' کے 'خدا نمبر' کے بارے میں

اردو کے مشہور اور مقتدر جریدوں میں 'نگار' کا جو مقام ہے، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ یہ رسالہ ۱۹۲۲ء سے حضرت نیاز فتح پوری کی ادارت میں جاری ہے جو اردو کے

صاحب طرز انشا پرداز ہیں۔ درجنوں علمی وادبی کتابوں کے مصنف ہیں جنھیں ان کے تبحر علمی کی بنا پر علامہ کہا جاتا ہے اور جنھیں حکومت ہند نے اپریل ۱۹۶۲ء میں ان کے علمی وادبی خدمات سے متاثر ہوکر سب سے بڑا ادبی اعزاز 'پدم بھوشن' عنایت کیا تھا لیکن مجھے افسوس کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ اتنے بڑے ادیب اور عالم میں جو علمی دیانت داری ہونی چاہیے، وہ نہیں ہے۔ کچھ عرصہ ہوا ہفتہ وار 'سرفراز' (لکھنؤ) میں ایک مضمون شائع ہوا تھا، ''علامہ کیسے بنتے ہیں؟'' (مورخہ ۹ دسمبر ۱۹۶۳ء) جس میں علامہ نیاز فتح پوری کے ادبی سرقوں کی متعدد مثالیں پیش کی گئی تھیں۔ میں نے ہر چند کوشش کی کہ ان کا دامن شہرت زیادہ داغدار نہ ہونے پائے اور اس کے لیے میں نے حضرت نیاز سے ان کے کراچی جانے کے بعد خط و کتابت بھی کی لیکن افسوس کہ انھوں نے مجھ ناچیز کی درخواست کو قابل اعتنا نہ سمجھا، اس لیے مجھے مجبوراً اس حقیقت کو ظاہر کرنا پڑ رہا ہے جسے میں نے اب تک ظاہر نہیں کیا تھا۔

حضرت نیاز فتح پوری عرصہ سے ہر سال اپنے رسالہ 'نگار' کا ایک خصوصی شمارہ بطور سالنامہ پیش کرتے رہے۔ ۱۹۵۶ء کا سالنامہ 'خدا نمبر' تھا جس میں عہد وحشت سے عہد حاضر تک مختلف مذاہب میں خدا کے تصور کا جائزہ لیا گیا تھا۔ یہ نمبر تمام تر اس خاکسار نے درجنوں کتابوں کے مطالعے کے بعد نیاز صاحب کی فرمائش پر تیار کیا تھا اور نیاز صاحب نے پہلے اس کا تحریری طور پر اعتراف بھی کیا تھا لیکن بعد میں انھوں نے مختلف (اور مجھے دکھ کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ 'ناپسندیدہ') طریقوں سے اسے اپنانے اور میری ساری محنتوں پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی۔ یہ سب کیسے ہوا، اس کا جاننا شاید دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

'نگار' کے سالنامہ ۱۹۵۶ء 'خدا نمبر' لکھنے سے پہلے میرے حسب ذیل مضامین 'نگار' میں شائع ہو چکے تھے:

۱۔ آدمی نے لکھنا کیسے سیکھا؟ (جون سے اگست ۱۹۴۷ء تک)

۲۔ اظہار اعداد کے طریقے زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک (اگست سے دسمبر ۱۹۵۰ء تک)

۳۔ مذہب عالم کی تخلیق اور قطب شمالی (نامکمل)

۴۔ پیدائش عالم اور اساطیری روایات کا تقابلی مطالعہ (دسمبر ۱۹۵۲ء)

۵۔ فن تحریر کی تاریخ (نامکمل) (جون سے نومبر ۱۹۵۳ء تک)

(جولائی سے دسمبر ۱۹۵۴ء تک)

(مارچ سے اکتوبر ۱۹۵۵ء تک)

اگر اسے خودستائی پر محمول نہ کیا جائے تو یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ نیاز صاحب میرے مضامین سے بہت متاثر تھے، اسی لیے ۱۹۵۵ء میں جب انھوں نے 'خدا نمبر' نکالنے کا ارادہ کیا تو ساری ذمہ داری میرے سپرد کرنا چاہی۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ ایک دن میں اس نمبر کی تیاری کے سلسلے میں نیاز صاحب کی خواہش پر انھیں امیر الدولہ پبلک لائبریری (لکھنؤ) لے گیا اور انھیں وہ تمام کتابیں دکھائیں جن سے اس سالنامے کی تیاری میں مدد مل سکتی تھی۔ ان میں سے بیشتر کتابیں کتب محفوظ (Reserved) تھیں۔ کتابوں کی کثیر تعداد کو دیکھ کر اور ان سے مفید طلب معلومات اخذ کرنے میں جو غیر معمولی محنت کرنا پڑتی، اس کے پیش نظر نیاز صاحب کو 'خدا نمبر' نکالنے میں تامل ہوا اور بولے، مجھ سے بڑھاپے میں اتنی محنت نہیں ہوسکتی کہ یہاں آکر سب کتابیں پڑھوں اور اتنے باریک ٹائپ کی۔ اگر آپ اس کام کا پورا ذمہ لیں تو میں 'خدا نمبر' نکالوں گا ورنہ کوئی دوسرا نمبر نکالنے کے متعلق سوچوں گا۔ (نیاز صاحب کا سنہ پیدائش ۱۸۸۴ء ہے اور میرا ۱۹۲۹ء؛ گویا وہ مجھ سے عمر میں ۴۵ سال بڑے ہیں۔ میں نے 'نگار' کا خدا نمبر ۱۹۵۵ء میں لکھا تھا، اس وقت نیاز صاحب کی عمر ۷۱ سال تھی اور میری ۲۶ سال۔) میں نے انھیں یقین دلایا کہ میں یہ کام کرسکتا ہوں لیکن میری دو شرطیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ 'خدا نمبر' رسالے کی صورت میں نیوز پرنٹ پر شائع نہ ہو بلکہ کتابی صورت میں اچھے سفید کاغذ پر شائع ہو اور دوسرے یہ کہ پوری کتاب میرے نام سے چھپے۔ میں نہیں چاہتا کہ آپ پیش لفظ میں یہ لکھیں کہ ''اگر اسحاق صدیقی میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ سالنامہ منظر عام پر نہ آتا۔ ظاہر ہے کہ آپ مشہور ادیب ہیں، آپ کی شہرت کے آگے میرا نام ماند پڑ جائے گا۔'' نیاز صاحب اس پر راضی ہوگئے کہ پورا 'خدا نمبر' میں مرتب کروں گا اور رسالے پر مرتب کی حیثیت سے میرا نام دیا جائے گا۔ اسی کے ساتھ انھوں نے یہ وعدہ کیا کہ وہ مجھے اس محنت کے لیے معقول معاوضہ بھی دیں گے۔ البتہ انھوں نے 'خدا نمبر' کو کتابی صورت میں شائع کرنے سے معذوری ظاہر کی کیوں کہ اس طرح لاگت زیادہ آتی اور 'نگار' کے خریداروں کو بھیجنے میں ڈاک خرچ بھی زیادہ لگتا۔ بات معقول تھی، اس لیے میں نے اس پر اصرار نہ کیا۔ کچھ عرصہ کے بعد میں نے نیاز صاحب سے جا کر کہا: ''آپ نے لائبریری میں جو کتابیں دیکھی تھیں، وہ سب پرانی ہیں۔ یہ چند نئی کتابوں کی فہرست ہے، ان کا خریدنا نہایت ضروری ہے تاکہ جدید ترین تحقیقات سے فائدہ اٹھایا جاسکے۔'' نیاز صاحب فہرست دیکھ کر خوش ہوئے اور بولے ''ضرور منگوائیے۔'' اور اسی وقت سو روپے کا چیک لکھ کر دیا۔ میں نے ایک مقامی کتب فروش کے ذریعہ کتابیں منگوالیں اور مطالعے میں غرق ہوگیا۔ اب میرا روز کا یہ معمول تھا کہ دفتر کے بعد سیدھا لائبریری پہنچتا اور جب تک

وہ بند نہ ہو جاتی، مختلف کتابوں سے نوٹس تیار کرتا۔ مجھے امیر الدولہ پبلک لائبریری کے علاوہ رام کرشنا مشن (لکھنؤ) کے کتب خانہ سے بھی بڑی مدد ملی، جہاں ہندو مذہب کے متعلق کافی کتابیں تھیں۔ میں ان دونوں کتب خانوں سے گھر بھی کتابیں پڑھنے کے لیے لایا کرتا تھا۔ گھر آ کر کھانے کے بعد رات گئے تک لکھنے پڑھنے کا سلسلہ جاری رہتا اور صبح کو ٦ بجے سے ٩ بجے تک بھی لکھتا پڑھتا، اس کے بعد کھانا کھا کر دفتر چل دیتا۔

سالنامے کی تیاری کے سلسلے میں پہلا کام میں نے یہ کیا کہ مذاہب کی قدامت کے لحاظ سے عنوانات کی ایک فہرست مرتب کی اور پھر ہر مذہب پر سلسلہ وار متعلقہ کتابوں کا مطالعہ کرنا اور مضمون لکھنا شروع کیا۔ جب ایک عنوان پر مضمون تیار ہو جاتا تو وہ نیاز صاحب کے حوالے کر دیتا اور وہ اسے دیکھنے بعد کاتب کے حوالے کر دیتے۔ یہ سلسلہ آٹھ نو ماہ تک جاری رہا۔ یہاں تک کہ 'خدا نمبر' مکمل ہو گیا اور جب وہ شائع ہو گیا تو میں بڑی امیدوں کے ساتھ نیاز صاحب کے پاس پہنچا اور معاوضہ طلب کیا۔

میرا خیال تھا کہ اس شبانہ روز کی محنت کے لیے نیاز صاحب مجھے کئی سو روپے معاوضہ دیں گے، کیوں کہ وہ اس سے پہلے بھی نگار میں مضامین لکھنے کے لیے کئی سال سے خصوصی معاوضہ دیا کرتے تھے یعنی فی صفحہ ایک روپیہ (لیکن بقول نیاز یہ معاوضہ نہ تھا بلکہ جن نا مساعد حالات میں، میں کام کر رہا تھا اسے جاری رکھنے کے لیے میری مدد تھی۔) لیکن نیاز صاحب نے صاف انکار کر دیا اور کہا: ''معاوضہ کیسا؟ جو کچھ مجھے دینا تھا دے چکا۔'' میں اپنے اس وقت کے جذبات کو ٹھیک طور سے بیان نہیں کر سکتا لیکن مجھے کچھ ایسا محسوس ہوا جیسے میرے سامنے ایک ادیب اور عالم نہیں ہے بلکہ ایک سرمایہ دار ہے جو مزدور کو اس کی مزدوری بھی نہیں دینا چاہتا۔ انھوں نے دوران گفتگو میں یہ بھی فرمایا کہ ''معاوضہ تو آپ کو تب دیتا جب 'خدا نمبر' آپ کے نام سے شائع نہ ہوتا، اس سے آپ کی کتنی شہرت ہوگی یہ سوچیے۔'' میرے اور ان کے درمیان اور کیا گفتگو ہوئی، اس کا ذکر نہایت تکلیف دہ ہے۔ اخیر میں انھوں نے کہا: ''میں فی الحال باہر جا رہا ہوں اور وہاں سے واپسی پر کچھ اور دوں گا۔'' اس کے کئی مہینے بعد میں جب ان سے ملنے گیا تو انھوں نے ٥٠ روپے عنایت کیے لیکن یہ رقم پا کر میں اور بھی دل برداشتہ ہو گیا اور یہ طے کر لیا کہ آئندہ 'نگار' میں کوئی مضمون نہ لکھوں گا۔ حالاں کہ میرے بعض مضامین نامکمل تھے۔

نیاز صاحب نے 'نگار' کے 'خدا نمبر' کی کچھ فالتو کاپیاں بھی اس خیال سے چھپوالی تھیں کہ 'نگار' کے مستقل خریداروں کے علاوہ دوسرے لوگ بھی اس خصوصی پرچے کو خریدنا چاہیں گے اور جیسے مانگ آتی رہتی تھی رسالے بھیجے جاتے تھے۔ ایک دن ایسا ہوا کہ نیاز صاحب کے کاتب میرے پاس آئے اور بولے، ''خدا نمبر کی مانگ اور آئی ہے لیکن یہ

عجیب بات ہے کہ 'نگار' کی کاپیاں اندرونی سرورق پھاڑ کر بھیجی جا رہی ہیں۔ (اندرونی سرورق کے پہلے صفحے پر میرا نام تھا اور دوسرے صفحے پر نیاز صاحب کا تعارف جس میں میری بڑی تعریف تھی) معلوم نہیں کہ اس سے قبل جو کاپیاں خریداروں کو بھیجی گئی تھیں، ان کا اندرونی سرورق پھاڑ دیا گیا تھا یا نہیں؟ لیکن آج تو میں خود دیکھ کر آ رہا ہوں۔ معاوضے کے سلسلے میں آپ کے ساتھ جو زیادتی ہوئی ہے اس کا مجھے افسوس ہے لیکن اس سے زیادہ افسوس اس بات کا ہے کہ نیاز صاحب آپ کا نام مٹانے کے درپے ہیں اور یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ 'خدا نمبر' ان کا لکھا ہوا ہے۔'' (نیاز صاحب کے کاتب شہنشاہ حسین صاحب کو جو انھیں کے گھر میں بیٹھ کر 'نگار' کی کتابت کیا کرتے تھے، سارے واقعات سے مطلع معلوم تھے اور انھیں مجھ سے ہمدردی پیدا ہو گئی تھی۔) میں نے ارادہ کیا کہ نیاز صاحب سے جا کر دریافت کروں کہ آخر یہ کیا حرکت ہے لیکن کاتب صاحب نے منع کر دیا۔ ان کی روزی کا سوال تھا۔ اس لیے میں نے بھی نیاز صاحب کے وہاں جانا مناسب نہ سمجھا۔ لیکن کاتب صاحب کے بیان کی تصدیق کرنے کے لیے سوچا کہ کسی مقامی کتب فروش کے وہاں جا کر دیکھ آؤں کہ ان کے وہاں 'نگار' کی جو کاپیاں بکنے کے لیے گئی تھیں، شاید ان میں کچھ بچ گئی ہوں اور ان کا اندرونی سرورق پھٹا ہوا ہے یا نہیں؟ چنانچہ میں ایک مقامی پبلشر اور بک سیلر 'کتابی دنیا' (نظیر آباد) لکھنؤ کے یہاں گیا۔ 'نگار' کی کچھ کاپیاں موجود تھیں۔ انھیں دیکھا، اندرونی سرورق غائب تھا۔ میں نے دریافت کیا: ''یہ رسالے آپ نے کہاں سے منگوائے؟'' بولے، ''کیوں؟ ظاہر ہے کہ 'نگار' کے دفتر سے۔'' جب میں نے وجہ بتائی تو انھیں نیاز صاحب کی حرکت پر سخت تعجب ہوا۔ میں نے ایک سالنامہ خرید لیا اور رسید پر لکھوا لیا: ''پہلا ورق پھٹا ہوا''، تا کہ ثبوت رہے۔ (جن صاحبان کے پاس ایسے رسالے موجود ہوں، اگر وہ مجھے مطلع فرمائیں تو عین نوازش ہوگی۔) اس کے بعد میں گھر چلا آیا لیکن 'نگار' کی ان کاپیوں کو دیکھ کر مجھے جو ذہنی اذیت پہنچی ہوگی اور میرے قلب کی جو حالت ہوگی، اس کا اندازہ آپ خود لگا سکتے ہیں۔ بہر حال، میں نے اپنے چند احباب سے اس کا ذکر کیا اور انھوں نے مجھے مشورہ دیا کہ تم اخبار میں سارے واقعات لکھو لیکن باوجود اس امر کے کہ میرے ساتھ انتہائی زیادتی کی گئی تھی، میری مروت نے اس اقدام کو پسند نہ کیا اور سوچا کہ ایک مشہور ادیب اور عالم کی شہرت کو داغدار کرنے سے کیا فائدہ، جو چیز میری ہے وہ میری رہے گی۔ دوسری صورت یہ تھی کہ میں نیاز صاحب سے جا کر ملتا اور اس بارے میں ان سے گفتگو کرتا لیکن میں ان کی نیت سمجھ چکا تھا۔ اس لیے میں نے ان کے پاس جانا مناسب نہ سمجھا اور یہ خیال کیا کہ یہ گفتگو نہ محض لاحاصل ہوگی بلکہ اس کا بھی امکان ہے کہ بات چیت کے دوران مزید بے لطفی

پیدا ہو جائے۔ کچھ دنوں بعد نیاز صاحب سے نظیر آباد میں ایک کتاب کی دوکان 'بک لورز کارنر' پر ملاقات ہوگئی (جہاں وہ انگریزی ناولیں کرائے پر لے کر پڑھا کرتے تھے اور میں پرانی کتابیں اور رسائل خریدانے کے شوق میں جایا کرتا تھا۔) میں نے سلام کرنا اپنا فرض سمجھا۔ پھر ادھر اُدھر کی باتیں ہونے لگیں۔ اس دوکان پر دو چار بار پھر ان سے اسی طرح ملاقات اور گفتگو رہی۔ ایک دن انھوں نے مجھ سے فرمایا کہ ''بہت دنوں سے آپ آئے نہیں؟'' میں نے ان سے اس وقت بھی اصل سبب بتانا مناسب نہ سمجھا۔ البتہ میں ان کے یہاں حسب سابق آنے جانے لگا۔ اس واقعہ کے کئی سال بعد نیاز صاحب جب 'پدم بھوشن' ہو کر ۱۹۶۲ء میں پاکستان تشریف لے گئے تو میں ان سے خط و کتابت کرنے لگا۔ اسی دوران 'نگار' میں کئی اشتہار نظر سے گزرے جن سے پتہ چلا کہ 'خدا نمبر' پھر شائع ہونے والا ہے لیکن ان اشتہاروں میں کہیں میرا نام نہ تھا، اس لیے مجھے شبہ ہوا کہ اس مرتبہ کہیں نیاز صاحب یہ نمبر اپنے ہی نام سے نہ شائع کر دیں۔ میرا یہ شبہ یقین سے بدل گیا جب 'نگار' کا سالنامہ ۱۹۶۳ء 'نیاز نمبر' حصہ دوم مجھے ملا۔ اس میں فرمان فتحپوری صاحب کا ایک مضمون ہے: ''نگار اور نگار کے خاص نمبر''، اس سلسلے میں وہ صفحہ ۱۳۴ پر فرماتے ہیں:

''جنوری-فروری ۱۹۵۶ء 'خدا نمبر' کے نام سے شائع کیا گیا۔ پورا نمبر نیاز کا نتیجۂ فکر ہے۔ اس میں نیاز فتحپوری نے دنیا کے مختلف مذاہب کا تاریخی و تحقیقی جائزہ لے کر بتایا ہے کہ مختلف عہدوں اور مختلف قوموں میں خدا کا تصور کیا تھا اور کیا ہے۔ اس نمبر سے جہاں مدیر نگار کی وسعت مطالعہ اور مذاہب عالم سے ان کی گہری واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں مذاہب پر ایسا وافر مواد ہاتھ آ جاتا ہے۔'' (جملہ نامکمل ہے۔ غالبًا یہ کہنا چاہتے تھے ''جو کہیں اور دستیاب نہیں ہو سکتا۔'')

مجھے اس تحریر سے جو تکلیف ہوئی، وہ بیان سے باہر ہے۔ میں نے فرمان صاحب اور نیاز صاحب کو کئی خط لکھے کہ ایک تردیدی بیان 'نگار' کی کسی قریبی اشاعت میں شائع کیجیے کہ 'نگار' کا 'خدا نمبر' اسحاق صدیقی کا لکھا ہوا تھا نہ کہ نیاز فتح پوری کا اور جب 'خدا نمبر' دوبارہ شائع ہو تو اس کا خیال رکھیے کہ اس میں مؤلف کی حیثیت سے میرا نام ہو اور اگر آپ نے ایسا نہ کیا تو مجھے مجبوراً اخبارات کے ذریعہ صداقت کو بے نقاب کرنا پڑے گا جو نیاز صاحب کے لیے کشف ساق کا باعث ہوگا۔ میں اپنی چیز کو اپنا ثابت کرنے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگا دوں گا اور میرے پاس اس کے لیے کافی ثبوت موجود ہے۔ میرے دل میں علامہ نیاز کے لیے بے پناہ عقیدت ہے لیکن آپ لوگ مجھے اس بات کے لیے مجبور کر رہے ہیں کہ میری عقیدت اور محبت نفرت میں بدل جائے اور وہی زبان اور قلم جو

نیاز کی تعریف سے کبھی نہ تھکتا تھا، ان کے خلاف حرکت میں آئے۔ ظاہر ہے کہ علامہ نیاز کی شہرت کو داغدار کر کے مجھے خوشی نہ ہوگی لیکن یہاں سوال اندھی شخصیت پرستی کا نہیں بلکہ یہ خیر و شر کی قدیم جنگ ہے اور مجھے امید ہے کہ آخر میں جیت سچ کی ہوگی۔''

۱۲ اگست ۱۹۶۳ء کو نیاز صاحب نے مجھے ایک خط لکھا:

''عزیزم! فرمان کے نام رجسٹری ملی۔ آپ کا اضطراب دیکھ کر تعجب ہوا۔ میں آپ کو لکھ چکا ہوں کہ خدا نمبر میں آپ کے نام کا اظہار کر دیا جائے گا اور آئندہ ستمبر کے اشتہار میں بھی۔ فرمان صاحب کا سہو تھا کہ انھوں نے مجھ سے پوچھے بغیر اشتہار شائع کر دیا۔ میں خود اب کسی کام کو نہیں دیکھتا، بالکل فرصت نہیں ہے۔ خدا نمبر آپ کو ضرور بھیجا جائے گا۔ نیاز''

یہ خط مجھے ۱۷ اگست ۱۹۶۳ء کو ملا۔ اس سے دو روز قبل مجھے فرمان صاحب کا ایک تار ملا تھا:

1915 APM 156 Karachi 12 12/13
ISHAQUE SIDDIQUI 26 GWYNNE TALAB
LUCKNOW
DONT WORRY SEE NEXT ISSUE
FARMAN

ترجمہ:
۱۹۱۵ اے پی ایم ۱۵۶ کراچی ۱۲ ۱۲/۱۳
اسحاق صدیقی ۲۶ گوئن تالاب لکھنؤ
پریشان نہ ہوں آئندہ شمارہ دیکھیے
فرمان

غالبًا تار دینے کی ضرورت اس لیے محسوس ہوئی کہ کہیں میں اخبارات میں سارا واقعہ نہ لکھ دوں۔ بہر حال، فرمان صاحب نے ستمبر ۱۹۶۳ء یا اس کے بعد 'نگار' کے کسی پرچے میں کوئی بیان اپنی غلط فہمی کے بارے میں شائع نہیں کیا۔ مارچ ۱۹۶۴ء میں 'خدا نمبر' کا جدید ایڈیشن مل گیا جس کے دیکھنے سے معلوم ہوا کہ نیاز صاحب نے میری اصل تالیف میں کوئی تبدیلی نہیں کی ہے لیکن شروع کے چند صفحات میں بعض اہم تبدیلیاں مصلحتًا کی ہیں۔ مثلاً، سالنامہ ۱۹۵۶ء کے اندرونی سرورق کے پہلے صفحہ کی عبارت حسب ذیل تھی۔

خدا کا تصور

اور

اس کا ارتقاء

(عہد وحشت سے عہد حاضر تک)

مرتبہ: محمد اسحاق صدیقی

ناشر: نگار بک ایجنسی لکھنؤ

قیمت تین روپیہ

اسی سرورق کے دوسرے صفحہ پر نیاز صاحب نے 'تعارف' لکھا تھا جو یہ ہے:

تعارف

''مذہب بڑے دلچسپ و وسیع مطالعہ کی چیز ہے، علم الانسان، جغرافیہ، تاریخ، نفسیات اور ہیئت و علم النجوم سبھی علوم اس سلسلے میں ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔''

☆

''مذہب فطری چیز ہو یا غیر فطری، لیکن اخلاقیات مذہبی یقیناً فطری چیز ہے کیوں کہ متمدن انسان کی تمدنی تنظیم و ترقی اس کے بغیر ممکن نہیں۔

☆

''مذہب کی اساس خدا کے تصور پر قائم ہے اور گو وہ ایک منطقی نتیجہ ہے انسان کے جہل و مجبوری کا، لیکن کس قدر عجیب بات ہے کہ اس تاریکی و بے اختیاری نے انسان میں خود آگہی پیدا کی اور خدا کی جستجو میں انسان خدا تک پہنچا ہو یا نہ پہنچا ہو لیکن اس نے اپنے آپ کو ضرور دریافت کر لیا۔

☆

''انسان کا جمادات، نباتات و حیوانات سے گزر کر قوت مجردہ تک پہنچ جانا اور فطرت کے سربستہ رازوں کو واشگاف کر دینا عقل انسانی کا بڑا کارنامہ ہے، لیکن انسان کو اس منزل تک صرف خدا کی جستجو نے پہنچایا۔

☆

مذاہب عالم کا تقابلی مطالعہ دراصل جغرافیہ، تاریخ و ماحول سے پیدا ہونے والے نفسیاتی رجحان کا مطالعہ ہے اور اس لیے گوناگوں دلچسپیاں اپنے اندر رکھتا ہے۔

☆

عہد قدیم سے عہد حاضر تک انسان نے کس کس طرح خدا کا تصور کیا، اس راہ میں اس نے کتنی ٹھوکریں کھائیں اور پھر کس طرح آہستہ آہستہ وہ کائنات پر چھا گیا۔ یہ داستان بہت منتشر اور طویل ہے لیکن بے انتہا دلچسپ اور انھیں منتشر اجزا کو ہمارے عزیز دوست محمد اسحاق صاحب صدیقی نے یکجا کر کے اس مجلّہ میں شائع کیا ہے۔

☆

میں نہیں سمجھتا کہ اس موضوع پر کسی ایشیائی زبان میں اتنی جامع و موجز کتاب اس سے قبل شائع ہوئی ہو اور قابل مؤلف یقیناً قابل مبارک باد ہیں کہ انھوں نے غیر معمولی محنت و جستجو سے کام لے کر بہت تھوڑے زمانہ میں ایسی قیمتی چیز پیش کر کے زبان کی بیش قیمت خدمت انجام دی۔ نیاز

۱۹۶۴ء کے کراچی ایڈیشن میں نیاز صاحب نے یہ جدت کی کہ اندرونی سرورق جن میں میرا ذکر ہے، نکال دیے یعنی اب سرورق کے پہلے صفحے کی عبارت حسب ذیل ہے:

''خدا نمبر''

نگار پاکستان

مدیر اعلیٰ

نیاز فتح پوری

زر سالانہ	قیمت فی کاپی
دس روپے	تین روپے

نگار پاکستان، ۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی ۳

(ماہنامہ 'فروغ اردو' لکھنؤ)

نیاز صاحب کی ادبی زندگی کا یہ رخ ہے جس پر جب بھی نظر پڑتی ہے تو ان کی شخصیت سوالیہ نشان کی طرح 'بڑی عجیب' نظر آتی ہے۔ اتنا مشہور ادیب اور دوسرے اہل قلم کی کاوش تحقیق کو 'اپنانے' میں اس قدر مشاق اور بے باک!

['یاد رفتگاں'، حصہ دوم، ماہر القادری، مرتبہ: طالب ہاشمی]

مولانا ابوالکلام آزاد سرقے کی زد میں

سید حسن مثنیٰ ندوی

مولانا ابوالکلام آزاد نے جو ۱۹۱۴ء میں ایک صاف ستھرا اردو ہفتہ وار 'الہلال' کلکتہ سے جاری کیا تھا، اس کا انداز ظاہر و باطن مصری تھا۔ تیور وہی تھے جو مصری رسالوں کے تھے۔ لہجے میں اثر جمال الدین افغانی اور مفتی محمد عبدہ' کے مشہور رسالے 'العروۃ الوثقیٰ' کا تھا۔ لیکن دو ہی سال گزرے تھے کہ ہندوستان کی برطانوی حکومت نے 'الہلال' کو ضبط کرلیا تو مولانا نے 'الہلال' کی جگہ 'البلاغ' نکال لیا اور اسی 'البلاغ' میں 'ترجمان القرآن' اور 'سیر البیان' کی تیاریوں کا اعلان کیا۔

مولانا نے ترجمان میں لکھا ہے کہ ''اس کا ارادہ انھوں نے ۱۹۱۵ء میں کیا تھا۔ 'البلاغ' میں جب ترجمہ وتفسیر کی اشاعت کا اعلان کیا گیا تو ترجمہ پانچ پاروں تک پہنچ چکا تھا۔ ۸ جولائی ۱۹۱۶ء کو یکا یک ان کی نظر بندی کے احکام جاری کردیے گئے۔ ۲۷ دسمبر ۱۹۱۹ء کو رہا ہوئے۔ ۱۰ دسمبر ۱۹۲۱ کو دوبارہ گرفتار کرلیے گئے۔ تیسری مرتبہ مکان اور مطبع کی تلاشی لی گئی۔ ''نتیجہ یہ نکلا کہ قلمی مسودات کا تمام ذخیرہ اٹھالے گئے حتیٰ کہ ترجمان القرآن کی تمام لکھی ہوئی کاپیاں بھی توڑ مروڑ کر مسودات کے ڈھیر میں ملادیں (ص ۳۶)۔ اب ترجمان القرآن اور تفسیر کی ہستی اس کے سوا ممکن نہ تھی کہ از سر نو محنت کی جائے۔ لیکن اس حادثے کے بعد طبیعت کچھ اس طرح افسردہ ہوئی کہ ہر چند کوشش کی مگر ساتھ نہ دے سکی۔'' (ص ۳۷)

''۱۹۲۷ء قریب الاختتام تھا کہ اچانک مدتوں کی رکی ہوئی طبیعت میں جنبش ہوئی اور رشتۂ کار کی جو گرہ ذہن و دماغ کی پیہم کوششیں نہ کھول سکتی تھیں، دل کی جوشش بے اختیار سے 'خود بخود' کھل گئی اور ۲۰ جولائی ۱۹۳۰ء کو آخری سورت کے ترجمہ وترتیب سے فارغ ہوگیا۔'' (ص ۳۸)

مولانا کا ترجمان القرآن ۱۹۳۱ء میں شائع ہوا اور لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ اس کو لیا۔ مولانا نے اس کو اپنی تصنیف بھی قرار دیا ہے، بار بار یہی باور کرایا ہے کہ یہ ان کی تصنیف ہے۔ حالاں کہ وہ تصنیف سے، تالیف سے، اخذ و اقتباس سے، تلخیص سے، تفصیل وتشریح سے، ترجمے سے اور ان سب کے مفہوم سے اچھی طرح واقف تھے۔

الشیخ مفتی محمد عبدہٗ نے سید رشید رضا کے اصرار پر تفسیری لیکچر کا سلسلہ ۱۸۹۷ء سے جامع ازہر میں شروع کیا تھا جو ۱۹۰۵ء تک برابر جاری رہا۔ سید رشید رضا کے پاس اس لیکچر کا بہت بڑا ذخیرہ جمع تھا جس کو وہ شیخ کی زندگی ہی سے رسالہ 'المنار' میں مسلسل شائع کررہے تھے اور وہ مولانا کی نظروں کے سامنے تھے۔ جب وہ چودہ پندرہ سال کی عمر میں تھے، جبھی سے وہ 'المنار' کے شمارے سمیٹ رہے تھے۔ مفتی محمد عبدہٗ کی تفسیر پارۂ عم اور تفسیر سورۂ والعصر ۱۹۰۳ء میں چھپ چکی تھی اور ان کا مقدمۂ تفسیر بھی چھپ چکا تھا جس کا بہت غلغلہ ہے۔

۱۹۲۷ء میں سید رشید رضا نے 'تفسیر المنار' کی پہلی جلد خاصی ضخیم صورت میں چھاپ دی اور چھپ کر ہاتھوں میں آگئی۔ اس کے صفحۂ اول پر نمایاں طور پر یہ بھی درج کردیا کہ ''اس کے طبع کرنے اور ترجمہ کرنے، دونوں کے حقوق بحق مدیر المنار محفوظ ہیں۔'' نتیجہ یہ ہوا کہ 'المنار' کے مباحث و نکات مولانا کو اپنی کتاب میں جا بجا بکھیرنے اور اور پھیلانے پڑے، کہیں کم کرنا پڑا، کہیں زیادہ کرنا پڑا، جو اوپر تھا اس کو نیچے لانا پڑا، جو نیچے تھا اس کو اوپر لے جانا پڑا یا کسی اور مقام پر درج کرنا پڑا اور بہت سے عبارتیں بھی بدلنی پڑیں۔

ادبی سراغرساں کا اصول یہ ہے کہ جن دو کتابوں کو اصل ونقل پاتا ہے، ان کی عبارتیں آمنے سامنے رکھ دیتا ہے اور جا بجا ضمنی طور پر اپنے اندیشے اور امکانات کا اظہار کرکے؛ بیچ سے رخصت ہوجاتا ہے۔

ترجمان القرآن اور تفسیر المنار دونوں کی طرف سے یکتائے زمانہ ہونے کا اعلان یوں ہے:

مولانا ابوالکلام آزاد	سید رشید رضا صاحب المنار
ضروری تھا کہ ایک ایسی کتاب اردو میں تیار ہوجائے جس کی نسبت وثوق سے کہا جاسکے کہ اس کا پڑھ لینا اور پڑھا دینا قرآن کے مقاصد و مطالب سمجھ لینے اور اسے اس کی حقیقی شکل ونوعیت میں دیکھ لینے کے لیے کافی ہے...... اس کی نوعیت ترجمے ہی کی ہو لیکن ایسا ترجمہ کہ اپنی وضاحت میں دوسری کسی چیز کا محتاج نہ ہو (ص ۵۲) بدقسمتی سے ایسی کوئی کتاب موجود نہ تھی۔ ہم دنیا کو بھی قرآن کے مطالعے کی دعوت نہیں دے سکتے...... ہمارے پاس کوئی کتاب موجود نہیں جو ان کی زبانوں میں پیش کی جاسکے اور کہا جاسکے کہ یہ مرقع ہے جس میں قرآن کی صورت دیکھ لی جاسکتی ہے۔ (ترجمان، ص ۵۳)	هذا هو التفسير الوحيد الجامع صحيح المأثور و صريح المعقول، الذى يبين حكم التشريع و سنن الله فى الانسان، و كون القرآن هدايته للبشر فى كل زمان و مكان، و يوازن بين هدايته و ما عليه المسلمون فى هذا العصر وقد اعرضوا عنها، و ما كان عليه سلفهم المعتصمين بحبلها، مراعى فيه السهولته فى التعبير، مجتنبا مزج الكلام باصطلاحات العلوم و الفنون بحيث بفهمه العامته ولا يستغنى عنه الخاصته.

ترجمۂ آزاد

مختلف اسباب سے جن کی تشریح کا یہ محل نہیں ہے، صدیوں سے اس طرح اسباب ومؤثرات نشوونما پاتے رہے ہیں، جن کی وجہ سے بتدریج قرآن کی حقیقت نگاہوں سے مستور ہوتی گئی اور رفتہ رفتہ اس کے مطالعہ وفہم کا ایک پست معیار قائم ہوگیا۔ یہ پستی صرف معانی اور مطالب ہی میں نہیں ہوئی بلکہ ہر چیز میں ہوئی حتیٰ کہ اس کی زبان میں، اس کے الفاظ میں، اس کی تراکیب میں، اور اس کی بلاغت کے لیے بھی نظر وفہم کی کوئی بلند جگہ باقی نہیں رہی۔ (ترجمان، ص۳۹، اشاعت کراچی)

یہی زمانہ ہے جب امام فخر الدین رازی نے تفسیر کبیر لکھی اور پوری کوشش کی کہ قرآن کا سراپا مصنوعی لباس وصنعیت سے آراستہ ہوجائے اگر امام رازی کی نظر اس حقیقت پر ہوتی تو ان کی پوری تفسیر نہیں تو دو تہائی حصہ یقیناً بیکار ہوجاتا۔ (ص۴۱)

یا مثلاً قرآن کے طریق استدلال کو منطقی جامہ پہنانا یا جہاں کہیں آسمان اور کواکب ونجوم کے الفاظ آگئے ہیں، یونانی علم ہیئت کے مسائل چپکانے لگنا، یقیناً تفسیر بالرائے ہے۔ (ترجمان، ص۴۶)

بیان رشید

مسلمانوں کی بدنصیبی یہ ہے کہ اکثر باتیں جو تفسیر میں لکھی گئیں وہ قرآن مجید کے مقاصد عالیہ اور ہدایات رفیعہ سے قاری کو دور کردیتی ہیں، اعراب کے مباحث، نحو کے قواعد، معانی کے نکات، بیان کے مصطلحات اور ان کی کثرت، پھر متکلمین کی معرکہ آرائیاں، اصولیین کی تخریجات، فقہائے مقلدین کے استنباطات، متصوفین کی تاویلات، فرقوں اور مسلکوں کے تعصّبات ان کے علاوہ ہیں جو ایک دوسرے کی تردید میں روایات پر روایات ایسی پیش کرتے چلے جاتے ہیں جن میں آمیزشیں اسرائیلی خرافات کی موجود ہیں، یہ باتیں قرآن مجید کی طرف سے غافل کرنے کے لیے کچھ کم نہیں تھیں۔ ان پر مزید اضافے فخر رازی نے کیے وہ اپنی تفسیر میں علوم ریاضی اور علوم طبیعی کی وہ بحثیں تک لے آئے ہیں جو خود ان کے زمانے کی پیداوار تھیں جیسے یونان کی ہیئت فلکیہ وغیرہ، اور ان کی تقلید ہمارے بعض معاصرین نے کی کہ اس طرح وہ بھی موجودہ زمانے کے علوم کثیرہ اور فنون واسعہ کو بیان کرنے لگے اور اس کو وہ آیت کی تفسیر کا نام بھی دینے لگے۔ مثلاً آسمان اور زمین کے کلمات مفردہ کی مناسبت سے وہ لمبی لمبی فصلیں، فلکیات کی، نباتات کی اور حیوانات کی ایسی پیش کرتے چلے جاتے ہیں جو قرآن کے قاری کو ان مقاصد تک پہنچنے سے روکتی ہیں جن کی خاطر قرآن نازل کیا گیا ہے۔ (دیباچۂ رشید، ص۷)

شیخ نے ’بلند نظری‘ اور ’براعت فکری‘ کی ترکیب استعمال کی تھی اور کہا تھا کہ آج ہمارے دور میں بلکہ چند صدی قبل سے تفسیر کا مفہوم یہ ہوگیا ہے کہ بعض علما نے کتب تفسیر میں جو کچھ کہا ہے، ان کے اختلاف کا تذکرہ کرتے رہیں، حالاں کہ قرآن اس سے پاک صاف اور مبرہ ہے (اس کی صفت تو یہ ہے کہ اگر وہ غیر اللہ کی جانب سے ہوتا تو اس میں یقیناً بہت اختلاف پائے جاتے۔ مگر یہ لوگ تو اپنی اپنی صناعی وصنعت گری اور تفنن وفن کاری کے اظہار میں اور اسی کے فخر ومباہات میں لگے رہے، اپنے جیسے ماہرین فنون سے مقالہ آرائی کرتے رہے اور اپنی طول نگاری وبسیار نویسی اور فنکاری کے دائرے سے باہر نہ نکلے، تاویل کے اسباب وضع کرتے رہے اور مقاصد تنزیل سے دور کرنے والی مشکل پسندیوں کو فروغ دیتے رہے، بلند نظری اور براعت فکری کی جانب نہ انھوں نے توجہ کی نہ قدم بڑھائے۔‘‘ (ص ۲۶/۲۵) مگر مولانا نے صناعی اور صنعیت کا لفظ پکڑ لیا اور اپنی عبارت میں صرف پستی کا ذکر کیا اور یہ کہہ کر سبکدوشی اختیار کرلی کہ ’’نظر وفہم کی کوئی بلند جگہ باقی نہیں رہی‘‘ مفہوم انھوں نے بس اسی قدر اخذ کیا۔

رشید رضا نے شیخ کی اس بات کی وضاحت اپنے دیباچے میں یوں کی تھی کہ ’’قرآن کا فہم اور اس کا نکتہ صرف اسی کو حاصل ہوتا ہے جس کا زاویۂ نگاہ اور مواجہۂ قلبی نماز میں بھی اور نماز کے علاوہ بھی بوقت تلاوت اس جانب رہا ہو جس کا اظہار اللہ تعالیٰ نے موضوع تنزیل، فائدۂ ترتیل اور اس کے تدبر کی حکمت کے بارے میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ علم ہے، نور ہے، رحمت ہے، موعظت وعبرت ہے، خشوع وخشیت ہے اور اللہ کی وہ سنتیں اور قوانین اس میں ہیں جو نظام عالم میں کارفرما ہیں، اور اس کے انذار وتبشیر کی اصل غایت اسی حقیقت کا محسوس کرنا ہے، چنانچہ جن باتوں سے اللہ نے روکا ہے ان سے رکنا اور جن باتوں کا اس نے حکم دیا ہے ان کی تعمیل بقدر استطاعت کرنا عقلاً اور فطرتاً خداترسی سے مربوط ہے اور یہی بات ’ھدی للمتقین‘ کہہ کر اس نے ہمیں سمجھائی ہے۔‘‘ (ص ۷، دیباچہ)

رشید رضا کے مختصر دیباچے کے بعد صفحہ ۱۷ سے صفحہ ۳۱ تک شیخ محمد عبدہٗ کا مقدمۂ تفسیر بھی مختصر ہی درج ہے، جس میں انھوں نے تفسیر سے متعلق چند ضروری باتیں پیش کی ہیں۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رشید رضا کے دیباچے کی ابتدائی سطروں نے مولانا کو ایک ’اصول موضوعہ‘ دے دیا۔ ’اصول ترجمہ وتفسیر‘ کے عنوان سے جو تحریر ان کے قلم سے نکلی، وہ اسی اصول موضوعہ کے گرد گھومتی رہی، اگرچہ جملے کے جملے اس میں شیخ کے ابھرتے رہے۔

قرآن مجید کی تفسیر بیان کرنے کے لیے زبان کا کھولنا کچھ آسان کام نہیں ہے بلکہ شاید مشکل ترین واہم ترین امور میں سے ایک ہے مگر جو چیز مشکل ہو وہ چھوڑی بھی نہیں جاسکتی، اس لیے یہ کچھ مناسب نہیں کہ لوگ اس کی طلب سے رک جائیں۔

قرآن کے طریق استدلال کا اولین مبدء تعقل و تفکر کی دعوت ہے یعنی وہ جا بجا اس بات پر زور دیتا ہے کہ انسان کے لیے حقیقت شناسی کی راہ یہی ہے کہ خدا کی دی ہوئی عقل و بصیرت سے کام لے اور اپنے وجود کے اندر اور اپنے وجود کے باہر جو کچھ بھی محسوس کرسکتا ہے اس میں تدبر و تفکر کرے، چنانچہ قرآن کی کوئی سورت اور سورت کا کوئی حصہ نہیں جو تفکر و تعقل کی دعوت سے خالی ہو۔ (ص ۷۷)

......مقصود یہ ہے کہ مطالب قرآنی کے فہم و تدبر کے لیے ایک ایسی کتاب تیار ہوجائے جس میں کتب تفسیر کی سی تفصیلات تو نہ ہوں لیکن وہ سب کچھ ہو جو قرآن کو ٹھیک ٹھیک سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ (ص ۴۷)

ان کے اسلوب بیان کی نسبت لوگوں کو جس قدر مشکلیں پیش آئیں محض اس لیے کہ وضعیت کا استغراق ہو اور فطریت کی معرفت باقی نہیں

بلکہ اللہ نے اس کام کو ہم لوگوں پر خود ہی ہلکا کردیا کہ اپنے کلام کو سمجھنے اور اس میں تعقل سے کام لینے کا حکم دیا ہے، اس لیے کہ اپنی کتاب کو اس نے روشنی اور ہدایت بنا کر اسی مقصد سے اتارا ہے کہ وہ اس کے احکام و شرائع کو لوگوں کے سامنے کھول کھول کے بیان کردینے والی ٹھہرے مگر یہ بات تو اسی وقت پوری ہوگی کہ لوگ اس کو سمجھیں بھی۔ (مقدمہ، ص ۱۷)

اللہ تعالیٰ نے ہمیں یہ حکم دیا ہے کہ ہم لوگ قرآن میں تدبر کریں، اس سے عبرت اور نصیحت اور رہنمائی حاصل کریں۔ اور جو کچھ ہم لوگ اپنی نمازوں میں پڑھتے ہیں اور ذکر اذکار میں تلاوت کرتے ہیں اس کو جانیں بھی، اس سے واقف بھی ہوں کہ زباں سے جو کچھ ادا کررہے ہیں اور کیا کہہ رہے ہیں۔ اللہ نے اپنی بہت سی آیتوں میں اس کی تاکید فرمائی ہے۔ (مقدمہ ص ۳۱)

تفسیر ہمیں وہ مطلوب ہے جو کتاب کا فہم اس حیثیت کی وضاحت کے ساتھ مہیا کرے کہ یہ دین ہے جو انسانوں کی رہنمائی اس جانب کرتا ہے جس جانب ان کی زندگی کی سعادتیں بھی ہیں اور اخروی زندگی کی خوش نصیبیاں بھی ہیں۔ اور یہی تفسیر کا مقصد اعلیٰ ہے۔ اس کے علاوہ جو مباحث بھی ہیں، وہ سب اس کے تابع ہیں یا اس کے حصول کا وسیلہ ہیں۔ (مقدمہ، ص ۱۷)

تفسیر کی بہت سی صورتیں ہیں:

(۱) کتاب اللہ کے اسالیب پر، اس کے معانی پر اور بلاغت کی قسموں پر جو اس کے اندر ہیں نظر ڈالی جائے تکہ اللہ کے کلام کا مرتبہ و مقام اور اس

رہی۔ (ص ۴۱) قرآن کی بلاغت کا مسئلہ ہمارے وجدان کے لیے اس قدر سہل مگر ہمارے دماغ کے لیے اس قدر کیوں دشوار ہو رہا ہے؟ اس لیے کہ وضعیت کا خود ساختہ ترازو ہمارے ہاتھ میں ہے۔ ہم چاہتے ہیں کہ اسی سے قرآن کی بلاغت کو بھی وزن کریں۔ (ص ۴۱)

قرآن کی زبان کی نسبت بحثوں کا جس قدر انبار لگا دیا ہے وہ بھی محض اس لیے کہ فطرت کے سمجھنے کی ہم میں استعداد باقی نہیں رہی۔ (ص ۴۱)

تو مسلم اقوام کے قصص و روایات اول دن سے پھیلنا شروع ہوگئے تھے۔ ان میں اسرائیلیات یعنی یہودیوں کے قصص و خرافات کو ہمیشہ محققین نے چھانٹنا چاہا لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان عناصر کے بھی اثرات دور دور تک سرایت کرچکے تھے، وہ برابر جسم تفسیر میں پیوست رہے۔ (ص ۴۲، ۴۳)

یا مثلاً مذاہب فقیہ کے مقلدوں میں جب تحزب و تشیع کے جذبات تیز ہوئے تو اپنے اپنے مسائل کی پچ میں آیات قرآنیہ کو کھینچنے تاننے لگے اور اس کی کچھ فکر نہ تھی کہ لغت عربی کے صاف

امتیاز اور دوسروں کے کلام و اقوال کے مقابلے میں نمایاں ہو اور اس کی شناخت پیدا ہو۔ اس روش پر زمخشری کا قلم چلا مگر انھوں نے کچھ اور مقاصد بھی اس میں داخل کرلیے۔ پھر ان کی یہ روش بعض دوسرے لوگوں نے بھی اپنائی اور قدم اسی طرح آگے بڑھائے۔ (مقدمہ، ص ۱۷)

(۲) اعراب کی تشریح پر نظر ہو۔ اس کی جانب بھی لوگوں نے توجہ کی ہے۔ ان کے اسباب و وجوہ بھی بیان کیے ہیں اور الفاظ کے اندر جو احتمالات ہوتے ہیں، ان کی تشریحیں بھی کی ہیں۔ مگر اس میں بھی انھوں نے بڑی وسعت پیدا کردی ہے اور بہت پھیلا دیا ہے۔ (مقدمہ ص ۱۸)

(۳) قصص قرآنی پر نظر ہو۔ چنانچہ اس روش پر بھی کچھ لوگ آگے بڑھے مگر قصص قرآنی کے اندر انھوں نے جو کچھ بھی مزید چاہا تاریخ کی کتابوں سے اور اسرائیلیات سے لے لے کر اضافے کرڈالے۔ انھوں نے تورات کا اور انجیل کا اور ان کتابوں کا سہارا نہیں لیا جو اہل کتاب وغیرہ کے نزدیک قابل اعتماد تھیں بلکہ جو کچھ بھی سنا، رطب و یابس اور غث و سمین کی تفریق کے بغیر لے لیا۔ اس کی تنقیح تک نہ کی کہ کون سی بات شرع کے خلاف ہے اور کون سی بات عقل سے کوئی مطابقت نہیں رکھتی۔ (مقدمہ ص ۱۸)

(۴) غریب القرآن پر نظر ہو یعنی قرآن کے مشکل الفاظ کی توضیح کی جائے۔ (مقدمہ ص ۱۸)

(۵) عبادات و معاملات کے احکام شرعیہ پر نظر

صاف معانی، اسلوب بیان کا قدرتی مقتضیٰ، عقل وبصیرت کا واضح فیصلہ کیا کہتا ہے۔ تمام تر کوشش یہ تھی کہ کسی نہ کسی طرح قرآن کو اپنے امام کے مذہب کے مطابق کردکھایئے۔ (یہ طریق تفسیر بالرائے ہے۔ ص۴۸)

ہو کہ وہ کیا ہیں اوران کا استنباط کس طرح کیا جاتا ہے۔ بعض لوگوں نے احکام کی آیات جمع کی ہیں اورصرف انھیں کی تفسیر لکھی ہے۔ ان میں سب سے مشہور ابو بکرابن العربی ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے مفسرین بھی ہیں جن پر فقہ کا غلبہ رہا ہے۔ انھوں نے تمام آیات کی تفسیر کرنے پر توجہ نہیں کی، صرف عبادات ومعاملات کی آیتیں یکجا کیں اورانھیں کی تفسیر لکھیں۔ (مقدمہ، ص۱۸)

امام رازی نے تفسیر کبیر لکھی اور پوری کوشش کی کہ قرآن کا سراپا اس مصنوعی لباس وضعیت سے آراستہ ہوجائے...... (ص۴۱)

(۶) اصول عقائد کیا ہیں، ان پر متکلمانہ گفتگو کس طرح کی جائے اور کج بینوں اور کج رفتاروں پر ضربیں کیسے لگائی جائیں اوراغیار سے بحث و استدلال اور محبت آرائی کیوں کر ہو، اس کی جانب سب سے زیادہ توجہ جس نے کی وہ امام رازی ہیں۔ (مقدمہ، ص۱۸)

یا مثلاً صوفیہ کا ایک گروہ اسرار وبطون کی جستجو میں دور تک نکل گیا اور پھر اپنے موضوعہ عقائد و مباحث پر قرآن کو ڈھالنے لگا۔ قرآن کا کوئی حکم، کوئی عقیدہ، کوئی بیان تحریف معنوی سے نہ بچا۔ (یہ تفسیر، تفسیر بالرائے تھی) (ص۴۶)

(۷) مواعظ ورقاق (اصلاح نفس کی نصیحتیں اور گداز قلب اور روحانی کیفیات کی باتیں) تفسیر کا ایک پہلو یہ بھی ہے مگر جو لوگ اس میں ڈوبے انھوں نے صوفیوں اور زاہدوں کی حکایات بھی اس میں داخل کردیں اور بعض تو ان حدود کو بھی پھلانگ کے باہر نکل گئے جو فضائل وآداب کی، قرآن نے متعین کی ہیں۔ (مقدمہ، ص۱۸)

(۸) پھر ایک چیز وہ بھی ہے جس کو 'اشارہ' کہا جاتا ہے مگر اس میں بہت سے لوگوں کے نزدیک صوفیوں کا کلام اور باطنیوں کا کلام گڈمڈ ہوگیا ہے۔ اس قسم کی ایک تفسیر وہ بھی ہے جس کو لوگ شیخ اکبر محی الدین عربی کی جانب منسوب کرتے ہیں۔ حالاں کہ وہ تفسیر مشہور باطنی اہل قلم قاشانی کی ہے، جس کے اندر خیال کی بہت سی ترنگیں اور جولانیاں ایسی پائی جاتی ہیں جن سے اللہ کا

دین اور اللہ کی کتاب عزیز یکسر بری ہے پاک ہے اورصاف ہے۔ (مقدمہ، ص۱۸)

سید رشید رضا نے اپنے دیباچے میں شیخ الاسلام ابن تیمیہ کا ایک تفصیلی قول بھی درج کیا تھا، وہ مولانا کے یہاں جس انداز سے آیا ہے وہ بھی دیدنی ہے۔

اور وہ علم جو استدلال کے ذریعے سامنے آتا ہے، منقولات کے ذریعے نہیں، اس میں دو جہتیں ایسی ہیں جن میں اکثر خطا ہی خطا ہے، یہ دونوں جہتیں ان باتوں کی ہیں جو صحابہ اورتابعین وتبع تابعین باحسان کی تفسیر کے بعد، روایت کی جانے لگی ہیں، ...... شیخ الاسلام نے ان کا ذکر کرنے کے بعد یہ کہا ہے کہ ان دونوں جہتوں کو خطا کاریوں کا سرچشمہ سمجھو۔

مثلاً جب باب عقائد میں ردوکد شروع ہوئی تو مختلف مذاہب کلامیہ پیدا ہوگئے۔ ہر مذہب کے مناظر نے یہ چاہا کہ اپنے مذہب پر نصوص قرآنیہ کو ڈھالے۔ وہ اس جستجو میں نہ تھے کہ قرآن کیا کہتا ہے بلکہ ساری کاوش اس کی یہ تھی کہ کسی طرح اپنے مذہب کا مؤید دکھلادیں۔ اس طرح کی تفسیر، تفسیر بالرائے تھی۔ (ص۴۵)

(۱) ایک تو یہ ہے کہ قرآن مجید کے الفاظ کو ایسے معانی پر محمول کیا جاتا ہے جو ان کے اپنے اعتقادات کی تائید میں ہوتے ہیں (میں کہتا ہوں جیسے مختلف فرقوں کے مقلدین اوراصول و فروع میں مختلف مذاہب رکھنے والے متعصبین ہیں، جنھوں نے اپنے مذاہب کو اصول کا درجہ دے رکھا ہے اورقرآن کو اس کی فرع بنالیا ہے، لہٰذا قرآن کو وہ اپنے مذاہب کے سانچے میں ڈھالتے چلے جاتے ہیں۔ یہ بدعت کی بدترین قسم اور تفسیر بالرائے کی یہ مذموم ترین صورت ہے۔

(۲) وہ تفسیر جو صرف لغت عربی کی بنیاد پر کی جاتی ہے اورکوئی لحاظ اس کا نہیں کیا جاتا کہ متکلم بالقرآن یعنی اللہ عز وجل کا مقصد کیا ہے اورجن پر قرآن اترا ہے، ان کا بیان کیا ہے اور جو لوگ اس کے اولین مخاطب تھے ان کے فہم پر نظر ڈالی

ڈالی جائے کہ انھوں نے کیا سمجھا۔ (دیباچۂ رشید، ص۹)

ہماری غرض یہاں شیخ الاسلام کے اس قول کو پیش کرنے کی صرف یہ ہے کہ تفسیر ماثور کے سلسلے میں جو کچھ بھی روایتوں میں آیا ہے، اس کا بیشتر حصہ یا بڑا حصہ قرآن کے چہرے پر دبیز پردہ ہے قرآن کے وہ مقاصد عالیہ جو نفوس کا تزکیہ کرنے والے اور عقلوں کو منور کرنے والے ہیں، ان تک پہنچنے والے کی راہ میں یہ ذخیرہ رکاوٹ بنتا ہے، پہنچنے نہیں دیتا۔ لہٰذا جو لوگ تفسیر ماثور کی فضیلت میں رطب اللسان ہیں، ان کے لیے بھی ایسی روایات کی کثرت، جن کی نہ تو سند کے اعتبار سے کوئی قیمت ہے اور نہ موضوع بحث کے لحاظ سے کوئی منزلت، وہ مقاصد قرآن سے غافل اور راہ سے بے راہ اسی طرح کر دینے والی ہے جس طرح تفسیروں کو آگے بڑھانے والوں کے یہاں راستہ روکنے والی دوسری اور رکاوٹیں کھڑی ہیں۔ (دیباچہ، ص۱۰)

تم نے دیکھ لیا کہ ان مقاصد میں سے کسی ایک مقصد میں بھی ضرورت سے زیادہ بسیار نگاری و طول بیانی کتاب اللہ کے مقصود سے بہتوں کو دور کر دیتی ہے اور ایسے راستوں پر انھیں کھینچ لے جاتی ہے جہاں جا کر حقیقی معنی ان سے فراموش ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا ہماری مراد تفسیر سے تو صرف وہ ہے جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے یعنی کتاب اللہ کا فہم اس احساس و شعور کے ساتھ حاصل کیا جائے کہ یہ دین ہے اللہ کی جانب سے عالمین کے لیے اور ہدایت و رہنمائی ہے، ایسی ہدایت و رہنمائی جو ان تمام چیزوں کی جامع ہے جن کے

ایک طرف تو صحابہ و سلف کی روایات سے تغافل ہوا، دوسری طرف روایات تفسیر کے غیر محتاط جامعوں نے الگ آفت برپا کر دی اور ہر تفسیر جس کا سرا کسی نہ کسی تابعی سے ملا دیا گیا، سلف کی تفسیر سمجھ لی گئی۔ (ص۴۳)

کم از کم ان مجمل اشارات سے اس بات کا اندازہ کر لیا جا سکتا ہے کہ راہ کی مشکلات و موانع کا کیا حال ہے۔ کس کس طرح قدم قدم پر پردوں کو ہٹانا اور چپہ چپہ پر رکاوٹوں سے دو چار ہونا ہے۔ پھر رکاوٹیں کسی ایک گوشے میں نہیں ہیں اور مشکلات کسی ایک دروازے سے نہیں آتی ہیں، بیک وقت ہر وادی کی پیمائش اور ہر گوشے میں نظر و کاوش ہونی چاہیے تب جا کر حقیقت گم گشتہ کا سراغ مل سکتا ہے۔ (ص۴۶)

ذریعے انسان اس دنیا میں بھی کامیاب ہوگا اور آخرت میں بھی سعادت یاب ہوگا۔ یقیناً اس کی بلاغت کی صورتیں سامنے لانے کے لیے قرآن کی فصاحت و بلاغت کے تقاضوں کے مطابق مناسب حد تک اعراب کی تحقیق بھی ضروری ہے اور وہ احکام عملہ جن پر اصطلاحی نام فقہ کا جاری ہو گیا ہے وہ کمتر ہی ہیں جو قرآن مجید میں آئے ہیں، زیادہ تو اس میں تہذیب نفس کی تعلیم ہے اور روحوں کو دعوت دی گئی ہے کہ اس طرف آؤ جس طرف خوش نصیبیاں تمھاری منتظر ہیں اور جس کے اندر جہالت کی پستی سے اٹھا کر اوج معرفت تک پہنچا دینے کا سامان موجود ہے اور حیات اجتماعیہ کے طور طریق سے متعلق وہ ارشادات بھی ہیں جن سے کوئی بھی شخص جو اللہ پر اور یوم آخرت پر ایمان رکھتا ہو کبھی بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اس میں وہ چیز بھی ہے جس کی بدولت آدمی فقہ حقیقی کے دائرے میں بار پانے کے لائق ہو جاتا ہے مگر یہ باتیں وہ ہیں جو قرآن مجید کے سوا کہیں نہیں مل سکتیں یا پھر وہاں ملیں گی جہاں سے اخذ کرنے والوں نے قرآن سے اخذ کیا ہو جیسے غزالی کی احیائے علوم دیکھو، اس میں بڑا وافر حصہ تہذیب نفس اور اس کی تعلیم و تربیت کا سمیٹا ہے، قرآن مجید کا اقتدار صرف انھیں نفوس پر قائم ہوتا ہے جو اس کو سمجھتے ہیں اور اس کی تاثیر انھیں لوگوں کے خلوت میں اپنی جگہ بناتی ہے جو اس کی تلاوت کا حق ادا کرتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ کلام ایسا ہے جس کی برابری کوئی اور کلام نہیں کر سکتا۔ اور اس کی بیشتر حکمتیں اور معرفتیں اب بھی ایسی ہیں اور اس قدر ہیں جن کے

اس صورت حال کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا کہ قرآن کا طریق استدلال دوراز کار دقیقہ سنجیوں میں گم ہو گیا۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے تمام بیانات کا محور و مرکز اس کا طریق استدلال ہی ہے۔ اس کے ارشادات و بصائر اس کے قصص و امثال، اس کے واعظ و حکم، اس کے مقاصد و مہمات سب ایسی چیز سے کھلتے اور ابھرتے تھے۔ یہ ایک چیز کیا گم ہوئی گویا اس کا سب کچھ گم ہو گیا۔ اب اگر ہم چاہتے ہیں کہ قرآن کو اس کی حقیقی شکل و نوعیت میں دیکھیں تو ضروری ہے کہ پہلے وہ تمام پردے ہٹائیں جو مختلف عہدوں اور مختلف گوشوں کے خارجی اثرات نے اس کے چہرے پر ڈال دیے ہیں۔ پھر آگے بڑھیں اور قرآن کی حقیقت خود قرآن ہی کے صفحوں میں تلاش کریں۔ (ص۴۰)

یہ آفت صرف طریق استدلال ہی میں پیش نہیں آئی بلکہ تمام گوشوں میں پھیلی۔ منطق وفلسفہ کے مباحث نے طرح طرح کی نئی مصطلحات پیدا کردی تھیں۔ عربی لغت کے الفاظ ان مصطلحہ معانی میں مستعمل ہونے لگے تھے۔ یہ ظاہر ہے کہ قرآن کا موضوع فلسفۂ یونانی نہیں ہے۔ اور نزول قرآن کے وقت عربی زبان ان مصطلحات سے آشنا نہیں ہوئی تھی۔ پس جہاں کہیں قرآن میں وہ الفاظ آئے ہیں ان کے معانی وہ نہیں ہو سکتے جو وضع مصطلحات کے بعد قرار پائے۔ لیکن اب ان کے وہی معنی لیے جانے لگے اور اس کی بنا پر طرح طرح کی دوراز کار بحثیں پیدا کردی گئیں۔ چنانچہ خلود، احدیت، مثلیت، تفصیل، حجت، برہان، تاویل وغیرہم نے وہ معانی پیدا کر لیے جن کا صدر اول کے کسی سامع قرآن کو وہم وگمان بھی نہ ہوا ہوگا۔ (ص ۴۳)

چہروں سے پردہ ہٹایا ہی نہیں گیا، نہ ان کے بارے میں کسی عالم نے یا امام نے اپنی زبان فصاحت بیان ہی کھولی ہے۔ (مقدمہ، ص ۱۹-۲۰)

تفسیر کے بھی مراتب اور درجات ہیں:
بلند ترین مرتبے کی تکمیل کے لیے چند امور کا پورا ہونا ضروری ہے۔

(۱) الفاظ مفردہ جو قرآن مجید میں آئے ہوں ان کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش بہت ضروری ہے، اس لیے ایک مفسر کا یہ فرض ہے کہ اہل زبان و لغت کے استعمالات کو برآمد کرے۔ لیکن اس میں یہ کافی نہیں ہوگا کہ فلاں نے یہ کہا ہے یا فلاں نے اس کو یوں سمجھا ہے۔ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو تنزیل کے زمانے میں اور ہی معنوں میں مستعمل تھے، پھر قریبی ہی زمانے میں یا کافی عرصہ کے بعد وہ دوسرے معانی پر غالب آگئے۔ اس قسم کے الفاظ میں ایک لفظ 'تاویل' بھی ہے جو اب تفسیر کے مطلق یا کسی خاص مفہوم میں مشہور ہوگیا ہے، حالاں کہ قرآن مجید میں وہ دوسرے ہی معنوں میں آیا ہے؛ هل ینظرون الا تاویله یوم یاتی تاویله یقول الذین نسوه من قبل قد جاء ت رسل ربنا بالحق''۔ تو یہاں دیکھو کہ تاویل کے معنی کیا ہیں، فہم صحیح حاصل کرنے کے لیے یہ لازمی ہے کہ ان اصطلاحات کا تجسس کیا جائے جو ملت کے اندر اولین تین صدیوں کے بعد پیدا ہوئے ہیں، تحقیق و تدقیق کرنے والے مفسر پر لازم ہے کہ قرآن مجید کی تفسیر انھیں معانی و طالب کے ساتھ کرے جو نزول قرآن کے

زمانے میں مستعمل تھے، اس کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ لفظ کا مفہوم خود قرآن سے حاصل کیا جائے اور اس کی صورت یہ ہے کہ مختلف مقامات پر قرآن مجید کے اندر جہاں جہاں یہ لفظ آیا ہوا ان سب کو ایک جگہ جمع کرلیا جائے اور پھر آیتوں میں اس کے انداز بیان کو دیکھا جائے، اس پر غور کیا جائے۔ اکثر مختلف معنوں میں اسی طرح مستعمل ہوا ہوگا جس طرح ہدایت کا لفظ آیا ہے (عنقریب سورہ فاتحہ کی تفسیر میں اس کا بیان آئے گا) اسی طرح اور دوسرے الفاظ ہوں گے تو دیکھو کہ آیات کے اندر جملے کی ساخت میں موافق انداز وہ کس طرح اختیار کرتے ہیں، غور کروگے تو مختلف مطالب کے درمیان اس کے مطلوب معنی خود نکھر آئیں گے۔ (مقدمہ، ص ۲۱، ۲۲)

(۲) اسالیب بیان بھی اسی طرح ہیں اور مفسر کو چاہیے کہ اتنا علم اس کے پاس ضرور ہو کہ وہ ان کی مدد سے اسالیب رفیعہ کو سمجھ سکے۔ یہ بات کلام بلیغ کی مشق و مزاولت ہی سے حاصل ہوتی ہے، پوری ذہانت کے ساتھ اس کے نکتوں کو سمجھنے، اس کے محاسن کو محسوس کرتے اور متکلم کی مراد سے واقف رہنے کے لیے برابر مشق و مزاولت جاری رکھنی چاہیے۔ یہ درست ہے کہ ہم اللہ تعالیٰ کے مقصد و مراد، کو پوری طرح یہ تمام وکمال سمجھ تو نہیں سکتے لیکن یہ ہمارے امکاں میں ضرور ہے کہ بقدر طاقت اس سے راستہ پانے کا فہم حاصل کرلیں اور یہیں علم اعراب اور علم اسالیب (یعنی معانی و بیان) کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن ان فنون کا مجرد علم اور ان کے مسائل کا

تصور الٰہی کے مبحث میں مذاہب عالم کے اعتقادی تصوروں کا بھی ذکر آ گیا تھا، طبع اول میں صرف اشارات سے کام لیا گیا...... لیکن اب اس مقام پر دوبارہ نظر ڈالی گئی تو محسوس ہوا کہ مبحث تشنہ رہ گیا ہے اور ضروری ہے کہ رشتۂ بیان کو ایک خاص حد تک بڑھنے دیا جائے۔ چنانچہ یہ حصہ اب از سرِ نو تو لکھا گیا...... (دیباچۂ ثانی ترجمان اشاعت کراچی ص۵۱)

...... کتنی ہی جماعتیں ہیں جن کے سامنے فلاح و سعادت کی راہ کھول دی گئی لیکن انھوں نے معرفت کی جگہ جہل، اور روشنی کی جگہ تاریکی پسند کی...... (ص۲۵۰)

قرآن نے ہدایت وتذکیر امم کے لیے جن جن اصولوں پر زور دیا ہے ان میں سب سے زیادہ

فہم اور ان کے احکام کے حافظے میں محفوظ ہونا مفید مطلب نہیں ہوتا۔

(۳) احوال بشر کا علم ہونا بھی ضروری ہے۔ اللہ تعالیٰ نے یہ کتاب اتاری تو اسے تمام کتابوں میں آخری کتاب قرار دیا اور اس کے اندر وہ باتیں بیان کیں جو اور کسی کتاب میں بیان نہیں کیں۔ اس کتاب کے اندر مخلوق کے احوال بکثرت بیان کیے اور ان کی طبیعتوں کا تذکرہ کیا اور بشریت وانسانیت کے بارے میں سنن الٰہیہ سمجھائیں اور امتوں کے بہترین تاریخی واقعات بھی ہمیں سنائے، ان کی سیرتوں کا تذکرہ کیا جو سنن الٰہیہ کے موافق بسر ہوئیں تو ہر اس شخص کے لیے جو اس کتاب کو دیکھے یہ بھی لازم ہے کہ احوال بشر پر نگاہ ڈالے، ان کے طور طریق پر غور کرے، ان کے حالات میں جو نشیب و فراز رونما ہوئے ان کے اسباب کو سمجھنے کی کوشش کرے۔ ان کا قوی ہونا اور کمزور ہونا، ان کا غالب ہونا اور مغلوب ہونا، ان کا صاحب علم ہونا اور جہالت میں جا پڑنا، ان کا صاحب ایمان ہونا اور مبتلائے کفر ہو جانا یہ سب باتیں جاننے کی ہیں، اور عالم کبیر کے احوال، اس کے علوی و سفلی، اس کی بلندی و پستی، سب کا علم حاصل ہونا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مقصد کو پورا کرنے کے لیے بہت سے فنون کی حاجت ہوگی جن میں سب سے اہم تاریخ ہے اور اس کی تمام قسمیں۔ (مقدمہ، ص۲۳)

قرآن مجید نے امتوں کے بارے میں اجمالی باتیں بیان کردی ہیں اور سنن الٰہیہ سے بھی آگاہ

نمایاں اصل پچھلی قوموں کے ایام ووقایع اور ان کی نتائج ہیں، وہ کہتا ہے کہ کائنات ہستی کے ہر گوشے کی طرح قوموں اور جماعتوں کے لیے خدا کا قانون سعادت وشقاوت ایک ہی ہے اور ہر عہد اور ہر ملک میں ایک ہی طرح کے احکام و نتائج رکھتا ہے...... (ص۲۵۱)

نزول قرآن کے وقت دنیا کا مذہبی تخیل اس سے زیادہ وسعت نہیں رکھتا تھا کہ نسلوں خاندانوں اور قبیلوں کی معاشرتی حد بندیوں کی طرح مذہب کی بھی ایک خاص گروہ بندی کرلی گئی تھی ...... جوں ہی ایک انسان انھیں اختیار کرلیتا یقین کیا جاتا کہ نجات وسعادت اسے حاصل ہوگئی...... (ص۲۴۲)

کردیا ہے نیز آسمانوں میں اور زمین میں اور آفاق میں اور انفس میں جو اس کی نشانیاں ہیں ان کی خبر بھی دے دی ہے، یاد رکھو کہ یہ اجمالی بیان اس کی جانب سے ہے جس کا علم تمام چیزوں کو محیط ہے اور اس نے ہمیں یہ حکم دیا ہے کہ ان سب چیزوں پر غور وفکر کریں، زمین میں چلیں پھریں، سیر و سیاحت کریں تاکہ اس 'اجمال کی تفصیل' ہماری سمجھ میں آئے اور ہمیں مراحل ارتقا حاصل ہوں اور ہم کمال کو پہنچیں۔ اگر کائنات کے علم پر یوں اکتفا کرلیں کہ ایک نظر اس کے ظاہر کو دیکھ لیں اور بس، یا بیٹھے اسی کو دیکھتے رہیں تو یقین کرو ہمارا حال اس شخص کے جیسا ہوگا جس کے سامنے ایک کتاب رکھی بلکہ ہاتھ میں ہے مگر وہ کتاب کی رنگا رنگی میں گم ہے صرف اس کی جلد ہی کو دیکھ رہا ہے، اس کتاب کے اندر جو علم کا اور حکمتوں کا خزانہ بھرا پڑا اس کو نہیں دیکھتا۔ (مقدمہ، ص۲۳)

(۴) اس بات کا علم بھی ضروری ہے کہ عالم بشریت کی اور ساری انسانیت کی ہدایت قرآن مجید ہی سے ہوگی۔ لہٰذا ہر اس مفسر پر، جو اس فرض کفایہ کو ادا کرنے کے لیے اٹھا ہے، یہ لازم ہے کہ یہ علم بھی اس کو حاصل رہے کہ زمانۂ نبوت میں عرب اور غیر عرب سب قوموں کا حال کیا تھا اور لوگ کس روش پر تھے۔ اس لیے کہ قرآن نے یہ اعلان عام کردیا ہے کہ تمام انسان بدبختیوں اور گمراہیوں کی بلاؤں میں گرفتار تھے۔ یہ بڑی پستی تھی جس میں انسانیت جا پڑی تھی اور نبی کریم ﷺ کو اللہ نے ان سب کی ہدایت کے لیے اور سعادت یابیوں کی راہ پر لگانے کے لیے

چوتھی صدی ہجری کے بعد علوم اسلامیہ کی تاریخ کا مجتہدانہ دور ختم ہوگیا اور شواذ ونوادر کے علاوہ عام شاہراہ تقلید کی شاہراہ ہوگئی، اس واءعضال نے جسم تفسیر میں بھی پوری طرح سرایت کی۔ ہر شخص جو تفسیر کے لیے قدم اٹھاتا تھا کسی پیش روکو اپنے سامنے رکھ لیتا تھا اور آنکھ بند کر کے اس کے پیچھے چلتا رہتا تھا......(ص۴۴)

جب کسی کتاب کی نسبت سوال پیدا ہوا کہ اس کا مطلب کیا ہے تو قدرتی طور پر ان لوگوں کے فہم کو ترجیح دی جائے گی جنھوں نے خود صاحب کتاب سے مطلب سمجھا ہو......صحابہ کرام سنتے تھے، نمازوں میں دہراتے تھے اور خود پیغمبر اسلام (ﷺ) سے پوچھ لیتے تھے......(ص۴۲)
افسوس ہے کہ ہمارے مفسروں کی نظر اس حقیقت پر نہ تھی کیوں کہ منطقی استدلال کے استغراق نے انھیں قرآن کے طریق استدلال سے بے پروا کردیا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ان مقامات کے ترجمہ و تفسیر میں قرآن کے اسلوب بیان کی حقیقی روح واضح نہ ہوسکی اور استدلال کا پہلو طرح طرح کی توجیہات میں گم ہوگیا۔(ص۹۱)

مبعوث کیا۔ مفسر اگر مفسر ہے تو وہ کیوں کر سمجھے گا کہ ان لوگوں کے عوائد و رسوم اور اعمال و افعال کی جو خرابیاں اور قباحتیں قرآن نے اپنی آیات میں بیان کی ہیں، وہ حقیقتاً کس انتہا کو یا اس کے قریب پہنچ چکی تھیں۔ مفسر اگر ان کے احوال سے آگاہ نہ ہوگا اور یہ بات اسے معلوم نہ ہوگی کہ انسانیت واقعی راہ پر جا چکی تھی تو کیا علمائے قرآن کا، دین کے علم برداروں کا اور حق کے مدافعین و مناضلین کا گرفتار تقلید رہنا اور دوسروں کی تقلید میں یہ کہہ دینا اور کہتے رہنا کافی ہوگا کہ لوگ برسر باطل تھے؟ قرآن نے آکر ان کی اباطیل کا خاتمہ کیا؟...... یہ ہرگز کافی نہ ہوگا۔
(مقدمہ، ص۲۴)
(۵) مفسر کو نبی کریم ﷺ کی سیرت کا علم بھی ہونا ضروری ہے اور اسے اصحاب کرام کا حال بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ اپنے علم و عمل کے اعتبار سے اور دنیوی و اخروی احوال میں تصرفات کے اعتبار سے کس مقام پر تھے۔

تو معلوم ہوا کہ تفسیر کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو وہ خشک تفسیر ہے جو اللہ سے اور اس کی کتاب سے قاری کو دور کرتی ہے یعنی وہ تفسیر جس کا مقصد صرف یہ ہو کہ الفاظ کے معانی حل کردیے جائیں، ان کی تشریح کردی جائے، جملوں کے اعراب واضح کیے جائیں اور عبارتوں میں بیان کا جو رخ ہو ان کو اور ان میں جو اشارات ہوں، ان کو فنی نکتوں کے ذریعے نمایاں کردیا جائے۔ تو اس کو تفسیر کا نام ہی نہ دینا چاہیے۔ یہ ایک قسم کی مشق و تمرین ہے فنون کی، مثلاً نحو کی اور معانی

قرآن جب نازل ہوا تو اس کے مخاطبوں کا پہلا گروہ بھی ایسا ہی تھا، یہ تمدن کے وضعی اور صناعی سانچوں میں ابھی اس کا دماغ نہیں ڈھلا تھا، فطرت کی سیدھی سادی فکری حالت پر قانع تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قرآن اپنی شکل و معنی میں جیسا واقع ہوا تھا، ٹھیک ویسا ہی اس کے دلوں میں اتر گیا اور اسے قرآن کے فہم و معرفت میں کسی طرح کی دشواری محسوس نہیں ہوئی۔ صحابہ کرام پہلی مرتبہ قرآن کی کوئی آیت، یا سورت سنتے تھے اور سنتے ہی اس کی حقیقت کو پا لیتے تھے۔
(ص۴۰)
لیکن صدر اول کا دور ابھی ختم نہ ہوا تھا کہ روم و ایران کے تمدن کی ہوائیں چلنے لگیں اور پھر

وغیرہ کی۔ دوسری وہ تفسیر ہے جس کا ہم نے اوپر تذکرہ کیا ہے کہ یہ ایک فرض کفایہ ہے جو تمام لوگوں کے سر عائد ہے یعنی کتاب اللہ کی غرض و غایت کو روبہ عمل لانے کے لیے اس کی تمام شرطوں کو سمیٹا جائے اور مفسر ہمہ تن متوجہ اس کی طرف ہو کہ اللہ کے قول کا مقصد و مراد سمجھنے کی کوشش کرے، اور یہ جانے کہ عقائد و احکام کی تشریع میں اس کی حکمتیں کیا ہیں اور وہ کیفیتیں کیا ہیں جو ارواح کو کھینچتی ہیں ان کو عمل پر لگاتی ہیں، اور وہ ہدایت کیا ہے جو اس نے اپنے کلام میں ودیعت کی ہے تاکہ اللہ کے قول ھدی و رحمتہ کے اور اس قسم کے دوسرے اوصاف کے جو اس نے بیان کیے ہیں، معنے محقق ہو کر سامنے آئیں، اس طرح تمام شرائط اور تمام فنون کے پیچھے جو مقصد حقیقی ہے وہ یہی ہوا کہ قرآن سے رہنمائی حاصل کی جائے۔(مقدمہ، ص۲۵)
ایک بدوی،......بکریوں کو چرانے والا...... جب قرآن سنتا تھا تو سنتے ہی سجدے میں گر جاتا تھا، اس لیے کہ اس کے اندر رقت احساس، نزاکت اور لطافت شعور موجود تھی مگر آج کسی متعلم کے بارے میں اس کا قیاس و گمان بھی کیا جاسکتا ہے؟ تم نے دیکھا ہوگا کہ جاذبیت قرآنی نے جزیرۃ العرب کے باشندوں کو کس طرح اسلام کی جانب کھینچ لیا تھا۔ ان کے اندر نزاکت فہم بہت تھی، اور حق کی جانب ان کے کھنچ جانے کا سبب ان کی یہی نزاکت فہم تھی۔(مقدمہ، ص۲۸)
صدر اول میں مسلمان علما نے جب یہ دیکھا کہ اسلام کی جانب لوگوں کے دلوں کو کھینچنے کی تاثیر قرآن کے اندر کس قدر ہے تو انھوں نے محسوس

یونانی علوم کے تراجم ہوئے۔ علوم وفنون وضعیہ کا دور شروع کردیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ جوں جوں وضعیت کا شوق بڑھتا گیا، قرآن کے فطری اسلوبوں سے طبیعتیں نا آشنا ہوتی گئیں، رفتہ رفتہ وہ وقت آگیا کہ قرآن کی ہر بات وضعی اور قناعی طریقوں کے سانچوں میں ڈھالی جانے لگی...... (ترجمان، ص۴۰)

جو علمائے عرب نے محسوس کیا تھا تو سب نے متفقہ فیصلہ کیا کہ عربی زبان کی حفاظت لازمی ہے، چنانچہ انھوں نے دواوین مرتب کیے اور فنون وضع کیے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی امت کا اپنی زبان اور اس کے آداب کی خدمت میں مشغول ہونا بذات خود ایک بڑی فضیلت ہے اور یہ اس کی زندگی کے بنیادی لوازم میں سے ایک ہے کیوں کہ جس امت کی زبان مرجاتی ہے اس کی زندگی باقی نہیں رہتی، لیکن سلف امت نے جو عربی زبان اور اس کے مفردات کے تحفظ اور اس کے آداب کو برقرار رکھنے کا اہتمام کیا تو ان کے سامنے صرف یہی ایک مقصد نہیں تھا بلکہ ان کا اصل مقصد وہی تھا جو ہم نے بیان کیا ہے۔ (مقدمہ، ص۲۸، ۲۹)

قرآن کی صحت فہم کے لیے عربی لغت و ادب کا صحیح ذوق شرط اول ہے، لیکن مختلف اسباب سے جن کی تشریح محتاج تفصیل ہے، یہ ذوق کم پڑتا گیا۔ یہاں تک کہ وہ وقت آگیا جب مطالب میں بے شمار الجھاؤ محض اس لیے پڑ گئے کہ عربیت کا ذوق سلیم باقی نہیں رہا اور جس زبان میں قرآن نازل ہوا تھا، اس کے محاورات و مدلولات سے یک قلم بُعد ہوگیا۔ (ص۴۴)

علامہ اسفرائینی نے ایک کتاب مختلف فرقوں کے احوال پر لکھی ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اخیر میں اہل سنت کا اور ان کی خصوصیات کا تذکرہ کیا ہے اور ان کے فضائل بیان کیے ہیں اور کہا ہے کہ وہ عربی زبان دانی میں اور اس کے آداب کی واقفیت میں تمام فرقوں کو امتیاز رکھتے ہیں۔ اسفرائینی نے اس بات کو نہایت شاندار انداز سے بیان کیا ہے۔ مگر آج وہ خصوصیات کہاں ہیں؟ اور فہم قرآن کے وہ آثار کدھر ہیں؟ وہ تو خیر بہت ہی بلند ہے، اس کم درجے کے کلام بلیغ کو سمجھنے اور محسوس کرنے کا فہم نہیں ہے، ہم نے تفسیر کے بارے میں جس چیز کی ضرورت کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہی ہے کہ ان امور کی تحصیل کے ساتھ جن پر فہم قرآنی موقوف ہے ذوق عربی کا ملکہ پیدا ہوجائے۔ (مقدمہ، ص۲۹)

قرآن کا طریق استدلال کیوں نمایاں نہیں ہوتا؟ اس کے تمام دلائل و براہین جنھیں وہ حجۃ بالغہ سے تعبیر کرتا ہے کیوں مستور ہوگئے، اسی لیے کہ وضعیت کے استغراق نے منطق کا سانچہ ہمیں دے دیا...... (ص۴۱، ۴۶)

میں کہتا ہوں کہ قرآن، دین حق کی حجۃ اللہ البالغہ ہے۔ لہٰذا اسلام کی بقا ممکن نہیں جب تک قرآن کا فہم صحیح حاصل نہ کیا جائے اور اس کے فہم کا حصول ممکن نہیں جب تک زبان عربی زندہ نہ رہے...... (مقدمہ، ص۲۹)

وہ تمام لوگ جو اسلام میں داخل ہوئے ان کے اندر اسلام کے ساتھ یہ شعور بھی بیدار ہوجاتا تھا کہ تمام مسلمان ایک دوسرے کے بھائی ہیں، اور یہ امت، امت اسلامیہ ہے۔ یہ امت عربیہ نہیں ہے، امت فارسیہ نہیں ہے، امت قبطیہ بھی نہیں ہے۔ امت ترکیہ بھی نہیں ہے...... ان هذه امتكم امة واحدة و انا ربكم فاعبدون۔ (یقیناً تمھاری یہ امت، امت واحدہ ہے اور میں تمھارا پروردگار ہوں سوتم میری ہی بندگی کرنا) یہ اللہ کا ارشاد ہے۔ پھر اسلام کے اندر جاہلیت کی عصبیت جنسیہ پیدا ہوگئی، حالاں کہ اسلام نے اسے حرام قرار دیا ہے اور شدت کے ساتھ اس سے روکا ہے۔ زبان کمزور ہوئی تو دین بھی کمزور ہوا اور علم بھی کمزور ہوا...... (مقدمہ، ص۳۰-۳۱)

یہ چند باتیں تھیں جو شیخ محمد عبدہٗ نے اپنے مقدمۂ تفسیر میں کہی تھیں ان میں سے مختلف ٹکڑے اپنے انداز سے مولانا نے لے لیے ہیں، اور باقی کو چھوڑتے گئے ہیں، مثلاً یہی ٹکڑا جو ابھی گزرا کہ ''وہ تمام لوگ جو اسلام میں داخل ہوئے تھے ان کے اندر یہ شعور بھی بیدار ہوجاتا تھا کہ وہ تمام مسلمانوں کے بھائی ہوگئے اور یہ کہ ان کی امت، امت اسلامیہ ہے، امت عربیہ نہیں ہے، امت فارسیہ نہیں ہے، امت قبطیہ بھی نہیں ہے اور امت ترکیہ بھی نہیں...... اور اب اسلام میں عصبیت جنسیۂ جاہلیہ پیدا ہوگئی جس کو اسلام نے حرام ٹھہرایا ہے اور شدت کے ساتھ اس سے روکا ہے......'' مولانا اس ٹکڑے کو نہیں لے سکتے تھے، ان میں سے بعض ٹکڑوں کے بارے میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جس کسی سے بھی ان شذروں کا ترجمہ کروایا تھا اور اس ترجمہ کو سامنے رکھ کر اپنی زبان میں اور اپنے لہجے میں ادا کیا تو مترجم کا قصور فہم بھی ان پر دخیل ہوگیا......

سید رشید رضا نے اپنے دیباچے کی ابتدائی تحریر میں اقلیدس کے اصول موضوعہ کے طرز پر جو رخ متعین کر دیا تھا، اس کی روشنی میں مترجم نے بھی یا خود مولانا نے بھی شیخ عبدہٗ کے پورے مقدمے پر نظر ڈالی ہے۔

زمانے کی بدذوقی نے بھی ہر کج اندیشی کو سہارا دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ قرون اخیرہ میں درس و تداول کے لیے وہی تفسیریں قبول ہوئیں جو قدما کے محاسن سے یک قلم خالی تھیں۔ وقت کا یہ سوئے انتخاب ہر علم و فن میں جاری رہا ہے، جو زمانہ جرجانی پر سکا کی کو اور سکا کی پر تفتازانی کو ترجیح دیتا تھا یقیناً اس کے دربار سے بیضاوی و جلالین ہی کو حسن قبول کی سند مل سکتی تھی

(ترجمان، ص ۴۵)

ہم کسی انسان کو قرآن کے وعظ و نصیحت سے اس طرح متاثر نہیں کر سکتے کہ اس کا نفس وعدۂ قرآنی سے مطمئن ہو جائے اور وعید قرآنی کے سامنے جھک جائے۔ یہ اسی صورت میں ہوگا کہ اس کو معانئ قرآن کی حلاوت سے آشنا ہو اور اس کا ذوق اس کے اندر پیدا ہو۔ مگر یہ بات اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتی، جب تک عربی زبان کے کلام بلیغ کی مزاولت اس کو نہ ہو اور نحو کی بعض کتابوں پر اس کی نظر نہ ہو جیسے ابن ہشام کی کتاب النحو ہے اور بلاغت کی بعض کتابیں بھی اس کے پیش نظر نہ ہوں مثلاً عبدالقاہر کی کتاب البلاغہ۔ زبان فہمی کا ذوق پیدا کرنے میں یہ کتابیں بہت مفید ہیں، یہ آدمی کو قرآن کے سمجھنے کا اہل بنا دیتی ہیں۔ امام ابوبکر باقلانی نے کہا ہے کہ خود بلاغت کی مشق و ممارست کیے بغیر اگر کسی کو یہ دعویٰ ہو کہ بلاغت قرآنی کو سمجھ سکتا ہے تو وہ کاذب ہے، مبطل ہے۔ (ص ۱۸۳)

اس پر رشید رضا کا حاشیہ ہے کہ ”عبدالقاہر جرجانی کی دو کتابیں ’اسرار البلاغۃ‘ اور ’دلائل الاعجاز‘ کی طرف اشارہ ہے۔ یہ دونوں کتابیں اسم با مسمیٰ ہیں، یہ اپنی عبارت سے اور مباحث سے بلاغت سکھا دیتی ہیں اور اس قابل بنا دیتی ہیں کہ آدمی کے اندر ملکہ پیدا ہو جائے اور بلاغت کا ذوق بھی...... سعدالدین (تفتازانی) کی کتاب مختصر اور مطول بھی ہے مگر ان کو پڑھنے والا خشک اصطلاحات سے تو ضرور واقف ہو

اس تسخیر کا قدیم منظر یہ تھا کہ انسان کا چھوٹا بچہ لکڑی کے دو گز تختے کو جوڑ کر سمندر کے سینے پر سوار ہو جاتا تھا اور نیا منظر یہ ہے کہ آگ پانی ہوا بجلی تمام عناصر پر حکمرانی کر رہا ہے ...... البتہ بات یہ ہے کہ قرآن نے جہاں کہیں اس تسخیر کا ذکر کیا ہے اس کا تعلق صرف کرۂ ارضی کی کائنات سے ہے یا آسمان کے موثرات سے ہے جنھیں ہم یہاں محسوس کر رہے ہیں۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تمام موجودات ہستی اس کے لیے مسخر کر دی گئی ہیں یا تمام موجودات ہستی میں وہ اشرف و اعلیٰ مخلوق ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ ہماری دنیا کائنات ہستی کے بے کنار سمندر میں ایک قطرہ سے زیادہ نہیں۔ وما یعلم جنود ربك الا هو۔ (اور انسان کو جو کچھ بھی برتری حاصل ہے وہ صرف اسی دنیا کی مخلوقات میں ہے)

(ترجمان، ص ۹۵ حاشیہ)

جائے گا۔ (ص ۱۸۳)

هوالذی خلق لکم مافی الارض جمیعا، ارشاد خداوندی ہے یہ قول تصور ہمارے سامنے یہ لاتا ہے کہ ’خلق لکم‘ (تمھارے لیے پیدا کیا ہے) اس میں اللہ کی قدرت کاملہ اور نعمت ہائے شاملہ موجود ہیں، خالق کی قدرت سے بڑی اور کون سی قدرت ہو سکتی ہے اور اس سے زیادہ کامل نعمت بھی کیا ہے کہ اس نے وہ تمام چیزیں جو زمین کے اندر ہیں وہ ہمارے لیے مہیا ہیں اور ہماری منفعت رسانی کے لیے تیار ہیں؟ اس سے انتفاع کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ اپنی جسمانی زندگی میں اس کے اعیان سے فائدہ اٹھائیں، دوسرے یہ کہ اپنی عقلی زندگی میں غور و فکر اور حصول عبرت سے مستفید ہوں۔ زمین وہ ہے جو جہت سفلی میں ہے یعنی ہمارے پاؤں کے نیچے ہے جس طرح آسمان سے مراد ہر وہ چیز ہے جو جہت علیا میں یعنی ہمارے سروں کے اوپر ہے، زمین میں جو کچھ ہے اور خشکی و تری میں جو چیزیں بھی ہیں، حیوان اور نبات اور جمادات سب سے نفع حاصل کریں گے مگر جہاں تک ہمارے ہاتھ نہ پہنچ سکیں ہم ان سے نفع اپنی عقلوں کے ذریعے استدلال کے طریقے سے اٹھائیں گے کہ اس میں پیدا کرنے والے اور وجود میں لانے والے کی قدرت اور حکمت کی نشانیاں موجود ہیں۔ اس عبارت میں جو ’فی‘ ہے، اس کی وجہ سے جوف زمین میں جتنی معدنیات ہیں وہ سب ہمارے انتفاع کے دائرے میں آگئیں اور یہ نص صریح ہے۔ (المنار، ص ۲۴۷)

'هو الذی خلق لکم ما فی الارض جمیعا' اور 'سخر لکم مافی السموات و مافی الارض جمیعا منه'.....آیتیں دونوں ہیں.....(ص۲۵۰)

اسی طرح رحمت کے ضمن میں ایک شذرہ یوں ہے:

ہم اس موقع پر وہ تمام تصریحات قصداً چھوڑتے ہیں، جس کا ذخیرہ احادیث میں موجود ہے کیوں کہ یہ جگہ زیادہ تفصیل و بحث کا متحمل نہیں۔ پیغمبر اسلام (ﷺ) نے اپنے قول و عمل سے اسلام کی جو حقیقت ہمیں بتلائی ہے وہ تمام تر یہی ہے کہ خدا کی موحدانہ پرستش اور اس کے بندوں پر شفقت و رحمت، ایک مشہور حدیث جو ہر مسلمان واعظ و معلم کی زبان پر ہے، ہمیں بتلاتی ہے کہ انما یرحم الله من عباده الرحماء، خدا کی رحمت انھیں بندوں کے لیے ہے جو اس کے بندوں کے لیے رحمت رکھتے ہیں۔ حضرت مسیح علیہ السلام کا مشہور کلمۂ وعظ ''زمین پر رحم کرو کہ وہ جو آسمان پر ہے تم پر رحم کرے'' بجنسہ پیغمبر اسلام ﷺ کی زبان پر بھی طاری ہوا الرحمٰن تبارك و تعالیٰ الرحموا من فی الارض یرحمکم من فی السماء، اتنا ہی نہیں بلکہ اسلام نے انسانی رحمت و شفقت کی جو ذہنیت پیدا کرنی چاہی ہے وہ اس قدر وسیع ہے کہ بے زبان جانور بھی اس سے باہر نہیں ہیں، ایک سے زیادہ حدیثیں اس مضمون کی موجود ہیں کہ اللہ کی رحمت رحم کرنے والوں کے لیے ہے۔ اگر چہ رحم ایک چڑیا ہی کے لیے کیوں نہ ہو۔ ''من رحم ولو ذبیحته عصفور و

و أما حظ العبد من وصف الله بالرحمته فهو ان بطالب نفسه بأن یکون رحیما بکل من براه مستحقا للرحمته من خلق الله تعالیٰ حتیٰ الحیوان الاعجم، و ان یتذکر دائما انه یستحق بذلك رحمته الله تعالیٰ قال ﷺ (انما یرحم الله من عباده الرحماء) رواه الطبرانی عن جریر بسند صحیح، وقال ﷺ الراحمون یرحمهم الرحمٰن تبارك و تعالیٰ، ارحموا من فی الارض یر حمکم من فی السماء" رواه احمد و ابو داؤد و الترمذی و الحاکم من حدیث ابن عمر۔ و روینا مسلسلا من طریق الشیخ ابی المحاسن محمد القاؤ فحی الطرابلسی الشامی، و قال ﷺ من رحم و لو ذبیحته عصفور رحمه الله یوم القیامته" رواه البخاری فی الادب المفرد و الطبرانی عن أبی أمامته و اشار السیوطی فی الجامع الصغیر الی صحته۔ و مسا یدل علی الترغیب فی رحمته الحیوان و الرفق به بغیر لفظ الرحمته (حدیث فی کل ذات کبد

رحمه الله یوم القیمه'' اصل یہ ہے کہ قرآن نے خدا پرستی کی بنیاد ہی اس جذبے پر رکھی ہے کہ انسان خدا کی صفتوں کا پرتو اپنے اندر پیدا کرے۔ (ترجمان اشاعت اول، دہلی، ص ۱۸۲، اشاعت کراچی، ص ۱۳۱)

حرّی اجر) رواه احمد و ابن ماجه عن سراقة بن مالك، و احمد ایضاً عن عبدالله بن عمر، هو حدیث صحیح۔ (المنار، ص ۵۳)

حوالہ یوں ہے (۱) طبرانی وابن جریر بسند صحیح (۲) امام احمد نے مسند میں، ترمذی اور ابوداؤد نے صحیح میں، اور حاکم نے مستدرک میں، ابن عمر سے روایت کی ہے؛'' و روینا مسلسلاً من طریق الشیخ محمود شکری الالدسی العراقی و ایضاً عن والدی المرحوم عن الشیخ صدر الدین الدهلوی من طریق الشیخ احمد ولی الله رحمهم الله۔ (۳) رواه البخاری فی الادب المفرد و الطبرانی عن ابی امامه و صححه السیوطی فی الجامع الصغیر.....'' (یہاں بھی ایک چوک ہوئی ہے۔ رشید رضا نے 'رونیا مسلسلاً' لکھا تھا اور کتاب میں ''بالاولیته'' چھوٹ گیا تھا جس کی تصحیح انھوں نے کی ہے۔ اب مولانا کے یہاں اسی غلطی کے ساتھ منقول ہے۔

ممکن ہے بعض طبیعتیں یہاں ایک خدشہ محسوس کریں اگر فی الحقیقت قرآن کی تعلیم کا اصل اصول رحمت ہی ہے تو پھر اس نے اپنے مخالفوں کی نسبت زجر و توبیخ کا سخت پیرایہ کیوں اختیار کیا؟ اس کا مفصل جواب تو اپنے محل میں آئے گا لیکن تکمیل بحث کے لیے ضروری ہے کہ یہاں مختصراً اشارہ کردیا جائے۔ بلاشبہ قرآن میں ایسے مقامات موجود ہیں جہاں اس نے مخالفوں کے لیے شدت و غلظت کا اظہار کیا ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ کن مخالفوں کے لیے؟ ان کے لیے جن کی مخالفت محض اختلاف فکر و اعتقاد کی تھی؟ یعنی ایسی مخالفت جو معاندانہ اور جارحانہ نوعیت نہیں رکھتی تھی؟ ہمیں اس سے قطعاً انکار ہے۔ ہم پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ تمام قرآن میں شدت و غلظت کا ایک لفظ بھی نہیں مل سکتا جو اس طرح کے مخالفوں کے لیے استعمال کیا گیا ہو

دنیا میں جو سزائیں مقرر کی گئی ہیں اور آخرت میں جو تیار ہیں ان لوگوں کے لیے جو حدود سے تجاوز کریں اور محرمات کو پامال کریں تو اگر چہ اس کو اس کی ظاہری صورت اور اس مظہر کی بنا پر قہر کا نام دیا جائے لیکن حقیقت میں یہ رحمت ہی ہے کیوں کہ اسی میں انسانوں کی اپنی تربیت ہے، شریعت کے حدود سے نکل جانا اور اس سے منحرف ہوجانا وہ عمل ہے جو بالآخر ان کو بد نصیبیوں اور بلاؤں میں ڈال دے گا اور اگر وہ حدود کا خیال رکھیں گے تو اس میں انھیں کا فائدہ ہے اور خوش بختیاں اور نعمتیں ہیں۔ ایک شفیق باپ اپنی اولاد کی تربیت میں ترغیب سے کام لیتا ہے تا کہ وہ ان کی تعمیل کر کے فائدہ مند ہو، اگر اولاد تعمیل کرتی ہے تو باپ کی جانب سے مزید شفقت و احسان میں اضافہ ہوتا ہے لیکن کبھی ترغیب کی جگہ ترتیب و تخویف کی نوبت بھی آجاتی

اس نے جہاں کہیں بھی مخالفوں کا ذکر کرتے ہوئے سختی کا اظہار کیا ہے، اس کا تمام تر تعلق ان مخالفوں سے ہے جن کی مخالفت بغض وعناد اور ظلم وشرارت کی جارحانہ معاندت تھی، اور ظاہر ہے کہ اصلاح وہدایت کی کوئی تعلیم بھی اس صورت حال سے گریز نہیں کر سکتی۔ ایسے مخالفوں کے ساتھ بھی نرمی وشفقت ملحوظ رکھی جائے تو بلاشبہ یہ رحمت کا سلوک تو ہوگا مگر انسانیت کے لیے نہیں ہوگا۔ ظلم وشرارت کے لیے ہوگا۔ اور یقیناً سچی رحمت کا معیار یہ نہیں ہونا چاہیے کہ وہ ظلم وفساد کی پرورش کرے۔

وہ رحمت سے عدالت کو الگ نہیں کرتا بلکہ اسے عین رحمت کا مقتضیٰ قرار دیتا ہے، وہ کہتا ہے کہ تم انسانیت کے ساتھ رحم ومحبت کا برتاؤ نہیں کر سکتے اگر ظلم وشرارت کے تم میں سختی نہیں ہے۔ (ص ۱۴۱) فکر انسانی کے لیے فیصلہ طلب سوال یہ تھا کہ فطرت کے مجازات اس کے قہر وغضب کا نتیجہ ہیں یا عدل وقسط کا؟ اس کی فکر نارسا عدل و قسط کی حقیقت معلوم نہ کر سکا، اس نے مجازات کو قہر وغضب پر محمول کر لیا۔ (ترجمان، ص ۱۴۸، ۱۴۹)

ہے بلکہ حالات کے تقاضے اس کی سزا بھی کروا دیتے ہیں...... (یہ تو ایک مثال ہے ورنہ) اللہ کی ذات اس سے کہیں بلند وبرتر ہے، لا الہ الا هو و اليه يرجعون۔ (ص ۵۱)

لیکن ربوبیت ورحمت کی جو دو صفتیں ہیں وہ اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ اللہ تعالیٰ مالک ہے مدبر ہے کائنات کے جملہ امور کا۔ اس کی رحمت اس کے غضب پر غالب رہتی ہے اور اس کے احسانات سب اس کی رحمت کا ظہور ہیں، ان کا غلبہ اس کے انتقام پر ہے لیکن انتقام کے لفظ کو بھی سمجھ لینا چاہیے۔ لغت میں ہر لفظ کے معنے اس سزا کے ہیں جو کسی برائی کے ارتکاب پر ہوتی ہے، اگر سزا برائی کے برابر ہے تو یہ حق ہے اور عدل ہے۔ اگر اس سے زیادہ ہو جائے تو وہ باطل ہے، اسے جور کہتے ہیں۔ اور اللہ کے متعلق تمھیں علم ہے کہ وہ باطل سے ظلم سے اور جور سے پاک صاف اور منزہ ہے۔ لا يظلم ربك احدا۔ (تمھارا پروردگار کسی پر ظلم نہیں کرتا)...... (ص ۷۵)

متعدد مرتبہ بیان ہو چکا ہے کہ اللہ کا عذاب جو منکرین و فاجرین کو ہوگا، اس کو دنیا کے بادشاہوں اور فرماں رواؤں کی انتقامی کارروائیوں پر قیاس نہ کرنا۔ یہ سنت اللہ کا فیصلہ ہے کہ انسان ظاہری باطنی جو عمل کرے گا یا بات اس کے ضمیر کے اندر ہوگی تو اس کا ایک اثر عمل کرنے والے کے نفس پر مرتب ہوگا اور وہی اثر ہے جو یا تو اس کا تزکیہ کر دیتا ہے (اگر اچھا عمل ہے) یا اس کو مٹی میں ملا دیتا ہے (اگر برا عمل ہے) اور آخرت میں پیش آنے والی تمام

کامیابیاں یا ناکامیاں سب تابع ہیں عمل کرنے والے کے اسی اعتقاد واعمال کے، جو اس کے نفس کے اندر پیدا ہوں گے اسی لیے اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ ''ہم ان پر ظلم نہیں کرتے وہی اپنے آپ پر ظلم کرنے والے ہیں۔ (ص ۳۹۴)

اس نے صراحت کر دی ہے کہ اللہ کا دین تمام امتوں میں ایک ہی تھا، صرف ان فروعی احکام میں اختلاف رہا ہے جن میں زمانے کے فرق کی وجہ سے اختلاف ہوتا ہے، اصول میں کوئی اختلاف نہیں تھا۔ (اسی لیے) اللہ تعالیٰ نے کہا قل یا هل الکتاب تعالوا الی کلمته سواء بيننا و بينكم ۔الخ (کہہ دیجیے کہ اہل کتاب آ جاؤ اس کلمے کی طرف جو ہمارے اور تمھارے درمیان یکساں ہے......) (ص ۶۷)

''لا نفرق بين احد من رسله '' کے تذکرے میں شیخ نے کہا کہ خواہ ان رسولوں میں سے کسی کے پاس کوئی کتاب لکھی ہوئی موجود ہو خواہ نہ رہی ہو ہم اجمالی طور سے ان سب پر ایمان رکھتے ہیں مگر 'تفصیل' خاتم النبین سے ہی حاصل کرتے ہیں جنھوں نے ان سب انبیا و مرسلین کی ملت کی اصل بیان کی ہے جس پر وہ سب تھے...... (ص ۴۸۴)

اور کوئی شک نہیں کہ اہل کتاب نے دین کی روح الٰہی ضائع کر دی، اس کے بعد وہ چیزیں جو انھوں نے محفوظ رکھیں وہ تقالید (رسوم) واعمال کی صورت میں ہیں، خواہ انبیا سے ماثور ہوں خواہ غیر ماثور ہوں، یہ لوگ اللہ کے دین پر نہیں رہے، ان میں جن لوگوں کو بصیرت حاصل تھی

وہ کہتا ہے کہ مذاہب کی تعلیم دو قسم کی باتوں سے مرکب ہے۔ ایک قسم تو وہ ہے جو ان کی روح و حقیقت ہے، دوسری وہ ہے جن سے ان کی ظاہری شکل وصورت آراستہ کی گئی ہے۔ پہلی چیز اصل ہے دوسری فرع ہے...... دین کا نہیں محض شرع ومنہاج کا اختلاف ہے یعنی اصل کا نہیں ہے فرع کا ہے (ترجمان ص ۲۱۶) انسانی جمعیت کے احوال وظروف ہر عہد اور ہر ملک میں یکساں نہیں رہے ہیں اور نہ یکساں رہ سکتے تھے۔ (ترجمان، ص ۲۱۷) آگے چل کر صاف صاف لفظوں میں واضح کر دیا ہے کہ اصل دین کیا ہے اور کن باتوں سے ایک انسان دین کی سعادت وفلاح حاصل کر سکتا ہے۔ دین فقط اس طرح کی باتوں میں نہیں دھرا ہے کہ ایک شخص نے عبادت کے وقت پچھّم کی طرف منھ کر لیا یا پورب کی طرف، اصل دین تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ خدا پرستی اور نیک عملی کے لحاظ سے ایک انسان کا کیا حال ہے۔......

انھوں نے پہچان ضرور لیا تھا کہ محمد ﷺ جو کچھ لے کر آئے ہیں، وہ اسی 'روح دینی' کا احیا جس پر تمام انبیا و مرسلین قائم تھے۔ اور اب تمام شریعتوں کی اور ان کے تمام آداب کی تکمیل ہے جو ساری انسانیت کے لیے ہر زبان و مکان میں صالح و سازگار ہے......(۴۸۹)

سورہ فاتحہ کی آیات الحمد سے ولا الضالین تک کی تشریح میں جو انداز بیان 'المنار' کا ہے، ایک ایک سطر صفحہ بہ صفحہ پڑھیے اور ان میں جہاں چوک مولانا سے ہوتی ہے اس کو بھی دیکھیے۔ پھر ہدایۃ کے چار مراتب جو تفسیر المنار نے پیش کیے ہیں سب وہی اٹھا لیے ہیں اور جہاں جہاں گریز ہے وہ بھی دیدنی ہے۔ ان سب کی نقل بہت صفحات چاہتی ہے۔ یہ صفحہ ۵۵ سے ۲۰۹ تک پھیلی ہوئی ہے۔ صرف ان صفحات کو چھوڑ کر جن میں کچھ اقوام گزشتہ کا تذکرہ ہے۔

امام ابوالحسن اشعری نے گو خود معتدل راہ اختیار کی تھی جیسا کہ کتاب الاہانہ سے ظاہر ہے لیکن ان کے پیرووں کی حدیثیں تاویل صفات میں دور تک چلی گئیں اور بحث و نزاع سے غلو کا رنگ پیدا ہوگیا......(ص ۱۹۰، ترجمان، دوسری اشاعت)

و قد رجع الامام أبوالحسن الاشعری شیخ المتکلمین و النظار الی مذهب السلف فی نهایته أمره و صرح فی آخر کتبه و هو (الا بانته) بذلك و أنه متبع للامام احمد بن حنبل شیخ السنته و المدافع عنها، رحمهم الله أجمعین. (المنار، ص ۷۸)

اس نے اپنے عہد طفولیت میں ہوش و خرد کی آنکھیں جونہی کھولی تھیں، ایک ہستی کا اعتقاد اپنے اندر موجود پایا تھا، پھر آہستہ آہستہ ان کے قدم بھٹکنے لگے اور بیرونی اثرات کی جولانیاں اسے نئی نئی صورتوں اور نئے نئے ڈھنگوں سے آشنا کرنے لگیں، اب ایک سے زیادہ مافوق الفطرت طاقتوں کا تصور نشوونما پانے لگا۔ اور مظاہر فطرت کے بے شمار جلوے اسے اپنی طرف کھینچنے لگے، یہاں تک کہ پرستش کی ایسی چوکھٹیں

دو آیات کریمہ ایسی ہیں جن سے (سرسری طور پر) یہی ذہن میں آئے گا کہ انسان کبھی ایک امت بن کے نہیں رہا، نہ اس معنے میں کہ "سب کے سب خیر و ہدایت کی راہ پر تھے۔" کیوں کہ اللہ نے انسان کے افتاد طبع ایسی رکھی ہے کہ 'اتحاد علی الحق' اور 'اتفاق علی العدل' سے وہ افتاد اسے دور رکھتی ہے، اور نہ اس معنے میں کہ "وہ سب کے سب گمراہی و ضلالت میں تھے۔" نسق کلام کی صراحت کو دیکھو، کہ ان میں محسن (نکوکار)

بننا شروع ہوگئیں جنھیں اس کی جبین نیاز چھو سکتی تھی اور تصورات کی ایسی صورتیں ابھرنے لگیں جو اس کے دیدۂ صورت پرست کے سامنے نمایاں ہو سکتی تھیں، یہاں سے ٹھوکر لگی لیکن راہ ایسی تھی کہ ٹھوکر سے بچ نہیں سکتا تھا۔
پس معلوم ہوا کہ اس راہ میں ٹھوکر بعد کو لگی۔ پہلی حالت ٹھوکر کی نہ تھی، راہ راست پر گام فرسائیوں کی تھی۔
اگر اس صورت حال کو گمراہی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے تو ماننا پڑے گا کہ پہلی حالت جو انسان کو پیش آتی تھی وہ گمراہی کی نہ تھی، ہدایت کی تھی۔ اس نے آنکھیں روشنی میں کھولی تھیں پھر آہستہ آہستہ تاریکی پھیلنے لگی۔
زمانۂ حال کی علمی تحقیقات کا یہ نتیجہ ادیان عالم کے مقدس نوشتوں کی تصریحات کے عین مطابق ہے۔ مصر، یونان، ہندوستان، چین، ایران سب کی مذہبی روایتیں ایک ایسے ابتدائی عہد کی خبر دیتی ہیں جب نوع انسانی گمراہی اور غم ناکی سے آشنا نہیں ہوئی تھی، اور فطری ہدایت کی زندگی بسر کرتی تھیں......(ترجمان، ص ۱۶۰)
قرآن نے تو صاف صاف اعلان کر دیا ہے کہ وما کان الناس الا امته واهده فاختلفوا (۱۰:۱۹) ابتدا میں تمام انسان ایک ہی گروہ تھے یعنی الگ الگ راہوں میں بھٹکے ہوئے نہ تھے، پھر اختلاف میں پڑ گئے۔ (ترجمان ص ۱۶۰)

اور مُسی (بدکار) ہدایت یافتہ اور گم کردہ راہ پہلے بھی تھے اور آئندہ بھی رہیں گے، یہ اس خلق کی سنت اللہ ہے۔
لیکن سورۂ یونس میں ہم ایک نص صریح یہ پاتے ہیں کہ منشائے خداوندی یہ ہے کہ انسان ایک امت بن کے رہے، ارشاد ہے "وما کان الناس الا امته و احدة فاختلفوا ولو لا کلمته سبقت من ربك لقضی بینهم فیما فیه یختلون." "یہاں تمھارے لیے یہ ممکن نہیں ہے کہ اس لفظ 'کان' کو تم گزشتہ پر محمول کرو، اس لیے کہ یہ جو حصر ہے وہ اس کو 'ایک مرتبۂ' سے الگ کر دیتا ہے۔ لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ انسانیت پہلے بھی امت واحدہ تھی اور آئندہ بھی ہوگی، ان کا اختلاف خود اسی وحدۃ سے ابھرا۔ مخالف کی صورت میں اللہ کا فیصلہ ہوتا تو یہ ہوتا کہ ان سب کو جو فطرت سلیمہ کی سبیل سے منحرف ہوں ہلاک کر دے تو بجز ان لوگوں کے جن کو استقامت حاصل ہوا اور کوئی باقی نہ رہے، لیکن اس کا کلمہ پہلے صادر ہو چکا تھا اور اس کے علم میں یہ بات ثابت تھی، اور اس کی مشیت میں اس کا اتمام ہو چکا تھا کہ انسان اپنے معاملات میں اپنی سعی و کوشش سے کسب کرے گا اور جو آیات اور نشانیاں اس کے سامنے ہیں، ان میں فکر و نظر کا ذمہ دار و مکلّف ہوگا، اس کے اندر بھٹکنے والے بھی ہوں گے، راستہ پانے والے بھی، عدل سے کام لینے والے بھی ہوں گے اور حد سے بڑھنے والے دست دراز بھی۔
اور پھر ان میں سے ہر ایک کو دار اُخریٰ میں پوری پوری جزا (ان کے اعمال کی) ملے گی۔ اسی بنا پر

انسانوں میں رسولوں کو مبعوث کیا تاکہ وہ ایمان
کے معاملے میں ان کے امام و رہنما ثابت ہوں
اور عمل صالح کے معاملے میں نمونہ اور مثال و
اسوہ......(ص ۲۸۱، جلد ثانی، المنار)

''الصراط المستقیم'' کا ترجمہ و تفسیر جس انداز سے مولانا نے کیا ہے، اس کا مطلب اور بھی ایک ہے۔ انھوں نے سلیمان البستانی کی الیاذہ جہاں پڑھی تھی، وہیں جمعیات تبشریہ، انگلستانی و امریکی کی جانب سے پیش کردہ سورۃ فاتحہ کا وہ معارضہ بھی پڑھا تھا جس کا حوالہ رشید رضا نے دیا ہے کہ سورۃ فاتحہ کو یوں ہونا چاہیے تھا: ''الحمد للرحمٰن رب الاکوان، الملك الدیان، لك العبادة و بك المستعان، اهدنا صراط الایمان...... ''یہ گمنام چھاپا گیا تھا اور کہا گیا تھا کہ یہ اوجز ہے،'' و جمع کل المعنی و تخلص من ضعف التالیف و الحشر و الخروج عن الردیٔ کما بین الرحیم و نستعین......'' (المنار، ص ۷۹)

ادبی سراغرساں کو صرف اس سرقے کی نشاندہی کرنی تھی جو مولانا نے المنار کے دیباچے، مقدمے اور تفسیر سے اپنے ''اصول ترجمہ و تفسیر'' کے لیے اور اپنی تفسیر سورۂ فاتحہ کے لیے کیا ہے۔ دوسری اور کتابوں کی کتنی سطریں انھوں نے بغیر ان کا حوالہ دیے خود اپنی بات قرار دے کر درج کی ہیں، اس کی نشاندہی نہیں کی ہے۔ سرقہ ثابت کرنے کے لیے دو چار صفحے بھی بہت ہوتے ہیں لیکن ادبی سراغرساں نے صفحات پر صفحات پیش کیے ہیں، اس کا ایک سبب تو یہ تھا کہ چند سطروں اور دو چار شذروں پر اکتفا کر لیا جائے تو کہیں کوئی نہ یہ کہہ اٹھے کہ یہ سرقہ نہیں توارد ہے۔ شعرا کے بعض اشعار میں توارد جس طرح واقع ہو جاتا ہے اسی طرح نثر کے دو چار شذروں میں توارد ہو گیا ہے اور یہ فکر رسا کا کرشمہ ہے۔ لیکن غزل کی غزل اگر 'توارد' میں صادر ہو گئی ہو تو اس کو کیا کہیں گے یا صفحے کے صفحے، بحثوں کی بحثیں اور شرحوں کی شرحیں جہاں ایک ہی انداز سے چلی جائیں تو اس کو تو سرقے کے سوا کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔

['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

دوسروں کی تحریریں اور مولانا ابوالکلام آزاد

عارف گل

بیسویں صدی کے ابتدائی دہائیوں میں جاری ہونے والے جرائد و رسائل کے متعلق جاننے والوں کے علم میں ہے کہ اگرچہ عملہ ادارت میں کافی لوگ ہوتے تھے اور وہ اپنی تحریریں بھی لکھ کر چھپواتے تھے، مگر ہر مضمون کے ساتھ صاحب تحریر کا نام لکھا جانا ضروری نہ تھا۔ صرف ٹائٹل پر ایڈیٹر کا نام ہوتا تھا۔ ایسا کچھ بہت سے رسائل میں موجود ہے۔ مگر اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ تمام رسائل اسی طرح چھپتے تھے۔ کئی رسائل ایسے بھی تھے جن میں تحریر کے ساتھ مصنف کا نام بھی لکھا ہوتا تھا۔

ایسے رسائل جن میں مضامین کے ساتھ مصنف کا نام نہیں ہوتا تھا۔ ان رسائل کے مضامین جب بعد میں مرتب کیے جاتے تھے تو مرتبین کی طرف سے تمام مضامین ایڈیٹر کے نام لگا دیے جاتے تھے۔ ایسا ہی معاملہ مولانا آزاد کے سلسلے میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ خاص کر 'الہلال' پر صرف ایڈیٹر کے طور مولانا ابوالکلام آزاد کا نام چھپتا تھا اور مضامین کے ساتھ فرداً فرداً مصنف کا نام نہیں ہوتا تھا۔ حالانکہ بہت سے دوسرے لوگ مولانا کے ساتھ حلقۂ ادارت میں شامل تھے اور وہ رسالے کے لیے لکھتے بھی تھے مگر بعد میں جب بعض مرتبین نے مضامین کے مجموعے چھاپے تو 'الہلال' کے تمام مضامین مولانا آزاد کے نام کر دیے۔ ویسے یہ ذمہ داری تو خود مولانا آزاد کی بنتی تھی کہ وہ بتلاتے فلاں مضمون میرا ہے اور فلاں تحریر فلاں صاحب کی ہے۔ اس کے علاوہ مولانا کی تفسیر 'ترجمان القرآن' کا تو معاملہ ہی دوسرا ہے۔ اس کے بارے میں سید حسن مثنیٰ ندوی کی تحقیق جو انھوں نے اپنے رسالے 'مہر نیمروز' میں کئی صفحوں میں پیش کی، یہ ہے کہ یہ تفسیر دراصل علامہ رشید رضا مصری کی عربی تفسیر 'المنار' کا ترجمہ، تلخیص، چربہ اور سرقہ ہے۔ (یہ مضمون زیر نظر شمارے میں شامل ہے: مدیر)

اس سلسلے میں سب سے پہلے سید سلیمان ندوی کے ایک خط کا حوالہ پیش کرنا مناسب ہے۔ یہ خط انھوں نے ۲۸ جون ۱۹۵۲ء (یعنی مولانا آزاد کی زندگی میں) شاہ فضل امام کے نام لکھا اور جو یکم ستمبر ۱۹۶۵ء کو 'ہماری زبان' میں شائع ہوا۔ سید صاحب لکھتے ہیں:

اس عہد کے نوجوانوں کو شاید یہ معلوم نہ ہو گا کہ ابوالکلام اور مولانا شبلی اور ان کے

متعلقین کے درمیان محبت اور تعاون کے کیسے تعلقات تھے جو ہمیشہ قائم رہے۔ نواب صدر یار جنگ سے بھی موصوف کو جو تعلق اور شناسائی حاصل ہوئی وہ بھی اسی آستانہ کا فیض تھا۔ اب جو شخص اپنے طرزِ عمل سے اس سے اعراض برتتا ہے وہ حقیقت میں احسان فراموش ہے۔ زندوں کی مدح سے مُردوں کا مرثیہ زیادہ مشکل ہے کیونکہ مردہ سے کسی صلہ کی امید نہیں ہو سکتی۔

بہر حال، مولانا ابوالکلام آزاد نے جب 'الہلال' نکالا تو ایک ہی دو اشاعتوں کے بعد ان کو اپنے لیے مددگار کی ضرورت پیش آئی۔ مولانا شبلی کو انھوں نے لکھا، مولانا نے مجھ سے مشورہ کیا۔ میں نے ایک تازہ ندوی خواجہ عبدالحمید صاحب ندوی کا نام پیش کیا، جو انگریزی بھی جانتے تھے۔ چنانچہ وہ بھیجے گئے اور شروع سے آخر تک وہ 'الہلال' میں رہے۔ انگریزی و عربی تراجم سب 'الہلال' میں انھیں کے قلم سے ہیں۔ خواجہ صاحب اب بھی موجود ہیں اور اب وہ ایم اے ہیں اور کانپور میں مشن کالج میں عربی و فارسی کے پروفیسر ہیں۔ وہ سب حقیقت حال سے واقف ہیں۔

اس زمانے میں 'الہلال' ایک سیاسی بین الاسلامی تحریک سمجھی جاتی تھی اور مجھے حضرت الاستاد کی تربیت و محبت میں اس سے دلچسپی تھی۔ اس لیے مولانا ابوالکلام کے کہنے سے میں مولانا شبلی صاحب کے پاس سے مولانا ابوالکلام کے پاس 'الہلال' چلا آیا۔ اس کا ذکر آپ کو مکاتیب شبلی میں ملے گا۔

بہر حال، چار پانچ ماہ ان کے ساتھ رہا، میرے ہی ساتھ میرے دوست اور استاذ اور 'البیان' اور 'وکیل' کے سابق ایڈیٹر مولانا عبداللہ عمادی بھی 'الہلال' میں آگئے۔ وہ بھی چند ماہ رہے۔ ہم لوگ کوشش کرتے تھے کہ تحریر میں ابوالکلام صاحب کے طرز تحریر کا اتباع کریں۔ اس لیے 'الہلال' میں جو کچھ لکھا جاتا تھا اس رنگ میں لکھا جاتا تھا۔ میرے اور عمادی صاحب کے چلے جانے کے بعد مولانا عبدالسلام ندوی 'الہلال' میں آگئے اور آخر دم تک رہے۔

اب ظاہر ہے کہ ہم لوگ جو وہاں شریک تحریر و ادارت تھے، کچھ نہ کچھ ہر ہفتہ لکھا ہی کرتے تھے اور جو لکھا جاتا تھا وہ چھپتا بھی ہوگا، ورنہ بغیر کام لیے کون ہمیں تنخواہ دے سکتا تھا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہماری تحریروں میں ایڈیٹر صاحب کچھ اضافہ اور کچھ کمی کرتے تھے، اور اس لیے ایسی تحریروں کو نہ ہم اپنی پوری کہہ سکتے ہیں اور نہ ایڈیٹر صاحب اپنی کہہ سکتے ہیں۔

اس درمیان میں مسجد کانپور کے واقعہ کے زمانے میں ایڈیٹر صاحب کسی مصلحت سے مہینے دو مہینے کے لیے مسوری تشریف لے گئے۔ ان کی غیر حاضری میں میری اور عمادی

> صاحب کی تحریریں ان کے تصرف کے بغیر شائع ہوئیں۔ ان تحریروں میں 'مشہدِ اکبر'، 'تذکار نزول قرآن'، 'قصص بنی اسرائیل' وغیرہ مضامین میرے ہیں۔ اب اس وقت نہ 'الہلال' سامنے ہے اور نہ مجموعۂ مضامین ابوالکلام۔ مگر جہاں تک یاد آتا ہے، حریت کے سلسلے میں 'اسلام کے سیاسی نظام' کا مضمون میں نے لکھا تھا جو اس سے پہلے 'الندوہ' میں 'اسلام اور اشتراکیت' کے عنوان سے چھپ چکا تھا۔ اس کو دوبارہ 'الہلال' کے رنگ میں لکھا۔ مولانا نے اس میں انقلابِ فرانس وغیرہ مسائل کا اضافہ فرمایا ہے۔
>
> اسی طرح دوسرا مضمون 'تاریخ حبشہ کے گم شدہ اوراق' میرا مضمون ہے جو مقریزی کے رسالے کی تلخیص ہے۔ اس میں بھی مولانا نے کچھ تصرف کر کے شائع کیا۔ اس طرح 'کشف ساق'، 'اسوۂ نوحیؑ' اور اسوۂ ابراہیمیؑ' وغیرہ مضامین عمادی صاحب کے ہیں۔ 'العرب فی القرآن یا فی الاسلام' کا مضمون عبدالسلام ندوی کا ہے۔ 'انسانیت موت کے دروازے پر' غالباً عبدالرزاق صاحب ملیح آبادی کا مضمون ہے، مگر ناشرین نے ان سب کو ابوالکلام صاحب کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس میں ابوالکلام صاحب کا قصور خاموشی کے سوا کچھ نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اپنی شہرت میں ہمارے قلم کے محتاج نہیں ہیں اور ہم لوگ بھی ان کے محتاج نہیں مگر یہ ایک واقعہ ہے۔

سید سلیمان ندوی صاحب نے خیالِ خاطرِ احباب سے کام لیا ہے ورنہ قصور یہی خاموشی ہی تو ہے۔ اور خاموشی نیم رضا مندی کہلاتی ہے۔ پھر ناشرین کا تو کوئی قصور نہ ہوا۔ تمام ذمہ داری مولانا آزاد ہی کی بنتی تھی کہ بات صاف کر دیتے مگر بات واضح کرنے کی بجائے وہ الجھانے اور مشکوک کرنے کے عادی تھی۔ جس کی مزید تفصیل درج ذیل واقعہ سے بھی ہو جاتی ہے۔

مولانا حیدر زمان صدیقی صاحب کی کتاب 'اسلامی نظریۂ سیاست' مکتبہ دین و دانش بانکی پور پٹنہ سے ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی۔ مولانا سید سلیمان ندوی نے اس کا دیباچہ لکھا۔ دیباچہ کے حاشیہ پر ایک جگہ انھوں نے لکھا:

> 'الہلال' میں چونکہ مضمون نگاروں کے نام نہیں لکھے جاتے تھے اس لیے 'الہلال' کے مضمونوں کے مجموعے شائع کرنے والوں نے بلا تحقیق ہر مضمون کو مولانا ابوالکلام آزاد صاحب کی طرف منسوب کر دیا حالانکہ یہ صحیح نہیں ہے۔ 'حریۃ فی الاسلام'، 'تزکار نزول قرآن'، 'حبشہ کی تاریخ کا ایک ورق'، 'قصص بنی اسرائیل'، 'مشہد اکبر (اولیٰ)' وغیرہ میرے مضامین ہیں۔

اس حوالے سے دلچسپ صورتحال اس وقت پیدا ہوئی، جب سہ روزہ 'مدینہ' بجنور کے ایڈیٹر نے مولانا آزاد سے ملاقات میں یہ معاملہ پوچھ ہی لیا، جس کا تذکرہ انھوں نے ۱۷ اگست ۱۹۵۱ء میں اپنے رسالے میں اس طرح کیا:

میں نے اس بات کا ذکر مولانا ابوالکلام آزاد سے کیا، تو فرمایا؛ ہاں! سید سلیمان ندوی صاحب نے میرے ساتھ اسسٹنٹ ایڈیٹر کی حیثیت سے چھ مہینے تک کام کیا ہے۔ وہ ترجمے بھی کرتے تھے اور مضامین بھی لکھتے تھے، خیر اگر وہ کسی مضمون کو اپنا بتاتے ہیں تو میری طرف سے آپ 'مدینہ' میں اعلان کر دیجیے کہ وہ مضمون سید صاحب کا ہے۔ کچھ مضامین اگر میرے نام نہ ہوئے تو میرے بھائی! اس میں میرا کیا بگڑتا ہے؟ آخری جملہ کہہ کر مولانا آزاد نے اپنے مخصوص انداز میں جس کی گونج اظہارِ بے نیازی کے موقع پر سنائی دیتی ہے، ایک قہقہہ لگایا اور پھر سگریٹ کا کش لیا۔

مولانا آزاد کا یہ جواب گول مول سا ہے۔ شان بے نیازی کا اظہار بھی اور 'نفی و اثبات' کے دونوں رخوں کی جھلک بھی۔ حالاں کہ یہ بات سگریٹ کے کش اور قہقہے میں اڑا دینے کی نہ تھی۔ واضح طور سے کہنا چاہیے تھا کہ یہ مضامین سید صاحب کے ہیں، پبلشروں نے غلطی سے میرے نام منسوب کیے، جب کہ انھوں نے صاف جواب نہیں دیا۔ حالاں کہ دوسری طرف ایک اور معاملے میں انھوں نے دوٹوک جواب دینا ضروری سمجھا تھا۔ ۱۹۵۵ء میں مولانا عبدالمجید سالک کی کتاب 'یاران کہن' شائع ہوئی جو مشاہیر کے خاکوں پر مشتمل تھی۔ اس میں مولانا ابوالکلام آزاد کے ذکر کے ضمن میں ایک جگہ انھوں نے لکھا:

بہر حال، مولانا ابوالکلام آزاد مرزا صاحب (قادیانی) کے دعوائے مسیحت موعود سے تو کوئی سروکار نہ رکھتے تھے لیکن ان کی غیرت اسلامی اور حمیت دینی کے قدردان ضرور تھے۔ یہی وجہ ہے جن دنوں مولانا امرتسر کے اخبار 'وکیل' کی ادارت پر مامور تھے اور مرزا کا انتقال انھی دنوں ہوا تو مولانا نے مرزا کی خدمات اسلامی پر ایک شاندار شذرہ لکھا۔

یہ کتاب چونکہ شورش کاشمیری نے چھاپی تھی۔ اس لیے مولانا آزاد کے پرائیویٹ سیکرٹری خان محمد اجمل خاں نے شورش کے نام مکتوب لکھا جس میں کہا:

عبدالمجید سالک نے ایک کتاب 'یاران کہن' لکھی ہے جس میں بعض باتیں بے بنیاد مولانا آزاد سے متعلق درج ہیں۔ 'الوکیل' میں مرزا قادیانی کی وفات پر جو خاکہ اختتامیہ چھپا تھا وہ منشی عبدالمجید کپورتھلوی کا لکھا ہوا تھا۔ مولانا کا اس اداریہ سے کوئی تعلق نہ تھا۔

یہاں معاملہ چونکہ بہت حساس تھا، اس لیے دوٹوک الفاظ میں بتا دیا گیا کہ شذرہ مولانا کا نہیں مگر سید سلیمان ندوی کے سلسلے میں دوٹوک جواب نہیں دیا گیا۔ اب اسے کیا کہیں؟ پھر یہ تو سید صاحب نے اظہار کر دیا جبکہ کئی اور لوگ بھی معاون رہے تھے مولانا کے، انھوں نے کبھی اظہار نہیں کیا یا ان کا اظہار سید صاحب کی طرح منظر عام پر نہیں آیا۔ معلوم نہیں ایسے کون کون سے مضامین ہیں جو دوسروں نے لکھے مگر وہ مضامین آج تک مولانا آزاد کے نام سے چھپ رہے ہیں۔

اب میں اپنے مضمون کے دوسرے حصے کی طرف آتا ہوں جس میں، میں نے بتلایا تھا کہ مولانا آزاد کی 'ترجمان القرآن' دراصل علامہ رشید رضا کی شیخ محمد عبدہٗ کے تفسیری لیکچروں پر مشتمل تفسیر 'المنار' کا

ترجمہ، تلخیص اور سرقہ ہے۔ تو اس سلسلے میں عرض ہے کہ ۱۹۶۵-۱۹۶۶ میں کراچی سے ماہنامہ 'مہر نیم روز' علی اکبر قاصد، سید حسن مثنیٰ ندوی اور ابوالخیر کشفی کی مجلس ادارت میں شائع ہوتا رہا۔ اس میں ادبی سراغ رساں کا 'چہ دلاور است' کے نام سے سلسلۂ مضامین چلتا رہا جس میں مشرق و مغرب میں سرقہ اور سرقہ شدہ کتابوں پر تبصرے ہوتے تھے۔ ساتھ ہی اصل کتاب اور سرقہ شدہ کتاب کا عبارتوں کے موازنے کے ذریعے تجزیہ پیش کیا جاتا تھا۔ اسی سلسلۂ مضامین میں حسن مثنیٰ ندوی نے ۵۰ صفحات پر مشتمل تجزیہ لکھا جس میں 'ترجمان القرآن' اور 'تفسیر المنار' کی عبارتوں کو آمنے سامنے رکھ کر ثابت کیا کہ مولانا آزاد کی کتاب 'تفسیر المنار' سے سرقہ شدہ ہے۔

انھوں نے لکھا:

مفتی محمد عبدہٗ نے سید رشید رضا کے اصرار پر تفسیری لیکچر کا سلسلہ ۱۸۹۷ء سے جامعہ ازہر میں شروع کیا تھا جو ۱۹۰۵ء تک جاری رہا۔ رشید رضا کے پاس سارا ذخیرہ جمع تھا اور شیخ کی زندگی ہی میں اپنے رسالے 'المنار' میں شائع کرتے رہے۔ مولانا آزاد کا اپنا بیان ہے وہ ۱۴ سال کی عمر سے 'المنار' پڑھ رہے تھے۔ ۱۹۰۳ء میں مقدمہ تفسیر، تفسیر پارۂ عم اور تفسیر سورہ والعصر چھپ چکیں تھیں۔ مولانا آزاد نے ۱۹۳۰ء کو اپنی تفسیر مکمل کی اور اس کی پہلی جلد ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مولانا کو 'تفسیر المنار' کے مباحث و نکات اپنی کتاب میں جا بجا بکھیرنے پڑے اور پھیلانے پڑے، کہیں کم کرنا پڑا تو کہیں کچھ زیادہ کرنا پڑا۔ جو اوپر تھا اس کو نیچے لانا پڑا، جو نیچے تھا اس کو اوپر لے جانا پڑا یا کسی اور مقام پر درج کرنا پڑا اور بہت سی عبارتیں بھی بدلنی پڑیں۔ (مکمل مضمون زیر نظر شمارے میں شامل ہے: مدیر)

اور ہاں مولانا آزاد نے علامہ رشید رضا کے افکار و خیالات کو کس طرح گھول کے پیا ہوا تھا، اس کا ایک حیرت انگیز واقعہ مولانا کے خلیفہ مجاز عبدالرزاق ملیح آبادی نے 'ذکر آزاد' میں یوں بیان کیا ہے:

۱۹۱۲ء میں ندوہ کا سالانہ اجلاس لکھنؤ میں تھا۔ علامہ رشید رضا یہاں آئے ہوئے تھے۔ ان کی عربی تقریر کے ترجمے کی ذمہ داری مولانا آزاد کے ذمہ تھی۔ جب علامہ رضا نے تقریر شروع کی تو مولانا چند منٹ بعد غائب ہو گئے۔ تقریر تقریباً دو گھنٹے جاری رہی۔ علامہ شبلی اور منتظمین بدحواس تھے۔ تقریر ختم ہوئی تو مولانا آزاد اسٹیج پر آ گئے۔ پھر مولانا نے ترجمے کے طور پر تقریر کی جو اصل عربی سے سوا تھی۔ سب کو حیرت ہوئی۔ جب میں نے پوچھا بغیر سنے آپ نے ترجمہ کیسے کیا، تو فرمایا ابتدائیہ سن کر مجھے معلوم ہو گیا تھا کہ کیا کہیں گے۔

جب مولانا آزاد، علامہ رشید رضا کی دو گھنٹے کی تقریر بغیر سنے ترجمہ کر سکتے ہیں تو پھر اسی طرح انہوں نے 'تفسیر المنار' کو بھی بغیر پڑھے 'ترجمان القرآن' کی صورت میں ڈھال لیا ہو۔ اس میں حیرت نہیں

ہونی چاہیے۔ مولانا کی پیش گوئیوں کا پہلے ہی شہرہ ہے۔ اب یہ نئی بات بھی سامنے آئی کہ وہ کسی کے دماغ میں موجود خیالات کو بھی پڑھ کر بیان کر سکتے تھے۔

بات مولانا آزاد کی تفسیر 'ترجمان القرآن' کی چلی ہے تو یہاں مناسب ہے کہ اس تفسیر پر مولانا سید محمد یوسف بنوری کی تفصیلی تنقید کے چند اقتباس پیش کر دیے جائیں تا کہ پاک و ہند کے وہ لوگ جو مولانا آزاد کو 'امام الہند' منوانے پر تلے بیٹھے ہیں، وہ انھیں بھی پیشِ نظر رکھیں۔ مولانا بنوری فرماتے ہیں:

'ترجمان القرآن اردو زبان میں قرآن کریم کا ترجمہ ہے جس پر ابوالکلام احمد دہلوی کے مختصر اور مبسوط فوائد تحریر ہیں۔ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب کے متعلق اور اس میں موجود مخالف سنت و اجماع امت مباحث سے متعلق کچھ وضاحت بیان کر دوں۔ موصوف ابوالکلام کے بعض مزلات و ہفوات کی جانب محض رضائے خداوندی کے حصول اور ہندی طلبا و علما اور عام عوام تک حق و درست اور واضح بات پہنچانے کے لیے اس سے قبل میں اپنے رسالہ 'نفحۃ العنبر' میں بھی اشارات تحریر کر چکا ہوں۔

ابوالکلام آزاد دہلوی طبعی طور پر ایک جذباتی شخص تھے جو ملکی و سیاسی معاملات کی خوب اطلاع رکھتے تھے۔ ساتھ ساتھ اردو تحریر و تقریر میں ملکہ رکھتے تھے۔ ان کی بیس سال قبل کی زندگی اب کی زندگی سے قوم کے لیے زیادہ نفع بخش اور فائدہ مند تھی۔ حصول وطن کے لیے جدوجہد کی بنا پر میرے دل میں بھی ان کی خاصی قدر و منزلت ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے ہی ان تحریکات کے ابتدائی دور میں کمزور ہمت افراد کو حوصلہ اور ولولہ بخشا اور آزادی کی خاطر جدوجہد پر خوابیدہ عوام و خواص کو اپنے رسالے 'الہلال' اور 'البلاغ' کے اجرا سے خوابِ غفلت سے بیدار کیا۔

ان تمام خصوصیات کے باوجود موصوف کی طبیعت میں اپنی آراء و افکار کے متعلق اعجابی کیفیت بہر حال پائی جاتی تھی جس کی بنا پر وہ کئی علمائے حقہ بلکہ ان اکابر ملت پر جوان کی آراء کی مخالفت کیا کرتے تھے، خوب تنقید کرتے۔ اس وجہ سے آپ دیکھیں گے کہ ان میں کسی قدر اپنی خواہش آمیز افکار و نظریات پر گھمنڈ اور خود رائی کی کیفیت ہے بلکہ بعض مواقع میں آپ موصوف کو درست مسلک و مذہب اور ستھرے عقائد و علوم سے نکلتا ہوا محسوس کریں گے۔

ابتدائی طور پر جہاں تک ہماری معلومات تھیں، وہ صحیح العقیدہ شخص تھے۔ مختلف رسائل و اخبارات میں شائع شدہ مقالات و مضامین بھی ان کے صحیح العقیدہ ہونے کی ترجمانی کرتے ہیں لیکن فروعی مسائل میں وہ کسی کے مقلد نہ تھے۔ لیکن اسی عدم تقلید پر بس نہیں بلکہ علمائے احناف خصوصاً امام الائمہ امام ابوحنیفہ پر بھی انہوں نے اپنی کتاب 'تذکرہ' میں خوب ناراضگی کا اظہار کرتے ہوئے اکابر امت کے حق میں خوب بدتمیزی کی ہے اور اس بات کی سعی کی ہے کہ ہندوستان میں وہ ایسے امام بن جائیں جن کی امامت پر اتفاق ہو اور

مسلمانوں کے دین و دنیا کے امیر بن جائیں اور ان کے 'امام الہند' ہونے پر علما کا اتفاق ہو جائے۔ لیکن ہندوستان میں تو بہت سے صحیح علم و دانش اور تقویٰ و دیانت کے حامل علمائے امت تھے اور جیسا کہ راقم نے عرض کیا کہ دینی معاملات میں گویا وہ بے مہر و بے لگام تھے جب کہ علم و عمل میں اکابر ہند سے کوسوں دور تھے۔

چنانچہ علمائے دیوبند نے اس موقع پر بھی جرأت و استقلال کے ساتھ حق کو بے باکی سے بیان کیا اور اعلان کر دیا کہ موصوف اس امامت کے جس کے وہ دعویدار ہیں، ہرگز حقدار نہیں ہیں۔ اس لیے کہ علمائے دیوبند نے اپنی فراست صحیحہ سے قبل از وقت ہی ان مفاسد کو پرکھ لیا تھا جو ان کی امامت کو تسلیم کر لینے میں آئندہ پیش آسکتے تھے، جس کی بعد ازاں روک تھام نہایت مشکل تھی۔ چنانچہ ابوالکلام آزاد جو خواہش اور تمنا رکھتے تھے اس کے حصول میں کامیاب نہ ہو سکے۔

['دانش ڈاٹ پی کے'، ۳۰ مئی ۲۰۱۷]

بیسویں صدی کا المیہ

سید خالد جامعی

بیسویں صدی کے عظیم ترین سرقے کا ارتکاب اردو ادب کے دو بڑے لوگوں پروفیسر احتشام حسین اور ڈاکٹر آل احمد سرور کی زیر سرپرستی جامعہ لکھنؤ میں ڈاکٹر محمد علی زیدی نے کیا۔ یہ بیسویں صدی کا المیہ ہے۔ ایسے المیے جامعات میں کثرت سے کیوں ہو رہے ہیں۔ کیا المیوں کا یہ سلسلہ جاری و ساری رہے گا؟ بیسویں صدی کے سرقوں کی اقسام کو اس شمارے میں دانستہ شامل نہیں کیا گیا ہے۔ مثلاً محققین کے مسودات کو چوری کر کے اپنے نام سے شائع کرا لینا، دوسرے محققین کی عسرت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے اونے پونے داموں پر مسودات خرید لینا، عقیدت مند کی طرح حاضر خدمت ہو کر کسی موضوع کو چھیڑنا اور گفتگو کے دوران بکھرنے والے لولوئے لالہ کو سمیٹ کر مقالے تیار کرنا، مختلف ناشرین اور اداروں کے پاس طباعت کے لیے آنے والے مسودوں کا مطالعہ کر کے اسی موضوع پر کتاب، اصل کتاب کی طباعت سے پہلے شائع کرا لینا، طلبا و طالبات سے تحقیق کرا کے اپنے نام سے مقالات اور کتابیں شائع کرانا، قینچی کے ذریعے تحقیق کر کے کتابیں اور مضامین تیار کرنا، کتاب کے شروع میں لکھ دینا کہ کتاب لکھتے ہوئے یہ اہم کتابیں پیش نظر رہیں اور ان اہم کتابوں کے مضامین دلائل لفظ بہ لفظ نقل کر لینا، اس کے علاوہ سرقے کے جدید ترین طریقے جن کی تاریخ تحریر کرنے کے لیے خصوصی شمارے کی ضرورت ہے۔

['معروضات'، 'جریدہ'، شمارہ ۲۷، شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

مولوی عبدالحق: لفظاً نقطاً

سید ابوالخیر کشفی

ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے اردو زبان کی بہت خدمت کی۔ انجمن ترقی اردو قائم ہوئی تو علامہ شبلی پھر عزیز مرزا پھر مولوی عبدالحق اس کے سیکریٹری ہوئے۔ وہ ادب ہی کے آدمی تھے۔ محقق اور مؤرخ نہیں تھے۔ سیاست میں جو منافقانہ چال بازیاں ہوتی ہیں، ان پر ان کی نظر نہیں تھی، اس لیے ان سے کچھ چوک بھی ہوئی۔ تحقیق کے بارے میں قاضی عبدالودود نے ایک کتاب ہی لکھ ڈالی ہے؛ 'عبدالحق بحیثیت محقق' اور یہ بھی لکھا ہے کہ بعض لفظوں کے ترجمے میں بھی فاحش غلطیاں ان سے ہوئی ہیں۔ مثلاً ''عالمگیر ثانی بہادر شاہ کا پوتا تھا، 'ذکر میر'، صفحہ ۹۷ میں اسے نبیرۂ بہادر شاہ کہنا صحیح ہے لیکن ڈاکٹر عبدالحق کا اسے نواسہ لکھنا کسی طرح روا نہیں۔ فارسی میں نبیرہ و نواسہ کے معنے میں فرق نہیں ہے۔ دونوں بیٹے اور بیٹی کی اولاد کے لیے آتے ہیں، اردو میں نبیرہ تو اپنی جگہ رہا، لیکن نواسہ بیٹی کے بیٹے کے لیے مخصوص ہوگیا ہے۔''

مولوی صاحب پر ماحول میں پھیلی ہوئی باتوں کا بھی بہت اثر تھا، وہ اسی کو درست سمجھ لیتے تھے۔

قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ ''ذکر میر میں ڈاکٹر عبدالحق کا یہ قول غلط بھی ہے کہ 'ذکر میر' میں (میر کے والد کا نام) میر علی متقی ہے۔ اس کتاب میں کسی جگہ بھی لقب کے ساتھ 'میر' نہیں۔ یہ خود ان کا اضافہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات یہیں پر کہہ دی جائے تو بے محل نہ ہو۔ مقالے کے صفحہ ۲۵۶ اور مقدمہ دونوں میں ہے کہ 'گلزار ابراہیمی (اضافہ یا غلط) میں میر کے والد کا نام میر عبداللہ درج ہے، یہ کتاب طبع ہو چکی ہے اور اس کے کئی خطی نسخے (از انجملہ نسخ پٹنہ) میری نظر سے گزرے ہیں، کسی میں یہ یا کوئی دوسرا نام موجود نہیں۔''

قاضی عبدالودود کہتے ہیں کہ ''نام ان کا محمد علی تھا اور علی متقی لقب تھا مگر ڈاکٹر عبدالحق 'ذکر میر' کی عبارت 'بخطاب علی متقی امتیاز یافت' (ص ۵) کے باوجود مصر ہیں کہ علی متقی لقب نہیں، نام تھا۔ وجہ یہ ہے کہ 'ذکر میر' میں کوئی دوسرا نام نہیں ملتا......''

قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ بعض جگہ فارسی کے الفاظ بھی ان کی سمجھ میں نہیں آئے۔ مثلاً لکھتے ہیں کہ ''اے سیرابہ پڑ کبود جامہ! اتنے دور دراز کا سفر کیوں اختیار کیا۔ (اے سیرابہ پژ بہ زائے فارسی) کبود جامہ

چرا سفر دور و دراز اختیار کردی۔'' (ص ۴۹) اردو عبارت میں 'اے سیرابہ پژ' کے بعد (،) (یعنی کوما) لگا دینے سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ 'سیرابہ پژ' اور 'کبود جامہ' مضاف مضاف الیہ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک مقام کا نام ہے۔ 'ذکر میر' میں جو 'سیرابہ پژ' کی زبان سے نکلا ہے 'از کبود جامہ با (بہ چاہیے) اکبرآباد رسیدم۔' (ص ۵۰) 'چراغ ہدایت' میں ہے کہ یہ مازندران کا ایک شہر ہے جیسا کہ 'مطلع السعدین' و 'ظفر نامہ' وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے۔''

اسی طرح ان کا یہ لکھنا کہ رعایت خاں مجھے میرے سر کی قسم دینے لگے (۲۱۱) گفت شمار ابہ سرمن (ص ۷۰) ''رعایت خاں کا اور میر کا سر ایک نہیں۔''

''شجاع الدولہ کا اس وقت طوطی بول رہا تھا۔ حافظ رحمت، روہیلہ سے قرابت اور خصوصیت رکھتا تھا، اس لڑائی پر آمادہ ہوگیا۔ (ص ۲۴۳) شجاع الدولہ سر بفلک داشت بجنگ حافظ رحمت (اضافہ گون ضروری) روہیلہ کے باد (با او چاہیے) دم ہمسری میزد و خصومت می کرد۔'' خصومت می کرد کا فاعل شجاع الدولہ نہیں حافظ رحمت خاں ہے۔

اس طرح ایک اور بات جس کا پروپگنڈا تھا کہ مسلمان بادشاہوں نے ہندوؤں پر بڑا ظلم کیا تھا، ڈاکٹر صاحب اسی تاریک روشنی میں ترجمہ کرتے ہیں کہ ''سورج مل جو ایک قوی زمیندار تھا اور جس کے آباو اجداد ہمیشہ بادشاہان اولوالعزم کے معتوب رہے ہیں۔'' (ص ۲۲۶) حالاں کہ اصل فارسی عبارت یہ تھی، ''سورج مل کہ زمیندار زورآور یست آبا و اجداد ہمیشہ مورد عنایات بادشاہ اولوالعزم ماندہ اند۔'' فرق ظاہر ہے۔

ڈاکٹر عبدالحق مؤرخ نہیں۔ لکھتے ہیں کہ ''اس زمانے میں ہندو مسلمان کا کوئی سوال ہی نہ تھا۔ ان کے تعلقات ایسے تھے جیسے بھائیوں کے ہوتے ہیں...... مذہب و ملت کا کوئی امتیاز نہ تھا۔ بداخلاقی تھی، بدمعاملگی تھی مگر وہ مہاعیب جسے مذہبی تعصب کہتے ہیں، اس سے سینے پاک تھے۔ (ص ۲۶۰) میر بڑے مہذب اور باوضع شخص تھے۔ وہ کہیں مذہب کا ذکر یا بحث نہیں کرتے۔'' اس سلسلے میں صرف تین باتوں کی طرف ناظرین کی توجہ منعطف کرائی جاتی ہے۔ (الف) ناگرمل سورج مل سے کہتا ہے، ''من جا نجیب الدولہ ہم قریب است اگر مراعات اسلام کند جنگ بمیان آید۔'' (ب) سرکار (جادوناتھ) کی فال آف دی مغل امپائر (جلد دوم، ص ۱۵۹) میں 'ہندو پد پادشاہی' کا ذکر (موجود) ہے۔ (ج) ''حالا بہتر ازیں مصلحتے بخاطر نمی رسد کہ ہندوان روئے زمین باہم عہد مخالفت بستہ اول بیخ افاغنہ برکنند، بعد ازیں ہر جا کہ تخم مسلماناں بیابند زیر پائے اسپ بمالند۔'' یہ قول ہے بالا راؤ کا۔ (عماد السعادت، ص ۸۵) یہ اگر جھوٹ ہے تو مصنف 'عماد السعادت' کا تعصب ظاہر ہوتا ہے۔ صحیح ہے تو بالا راؤ کی مسلم دشمنی پر دال ہے۔ تعصب میر سے پہلے بھی موجود تھا اور ان کے زمانے میں بھی تھا۔ بے تعصب لوگ ہر زمانے میں رہے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق مذہبی تعصب کو 'مہاعیب' قرار دیتے ہیں لیکن وطنیت، ثقافت، زبان، رنگ، نسل کا تعصب بھی اس سے کم نہیں ہے۔ یہ بات کہ مذہب کا ذکر نہ کرنا تہذیب اور باوضعی کا ثبوت ہے، کسی طرح قابل قبول نہیں۔ رہا سب و شتم، تو وہ کسی

موضوع کی بحث ہو، روا نہیں۔ میر کے متعلق تو یہ کہنا بھی درست نہیں کہ وہ مذہب کا ذکر یا بحث نہیں کرتے۔'' (عیارستان، ص ۱۳۶)

یہ چند باتیں ہم نے قاضی عبدالودود کی کتاب 'عبدالحق بحیثیت محقق' سے لے کر اس لیے درج کردی ہیں کہ ڈاکٹر صاحب کی مختلف کتابیں طلبہ کے زیر نظر رہتی ہیں، وہ بعض نتائج اور بعض بیانات سے غلط فہمی میں نہ پڑیں۔ اصل یہ ہے کہ خود ڈاکٹر عبدالحق کو مذہب سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ وہ طبعاً مرد آزاد تھے۔ اور پروپگنڈا جو چاروں طرف پھیلا ہوا تھا وہ اس سے متاثر تھے۔ انھوں نے سر تیج بہادر سپرو وغیرہ کی اردو دوستی کو بھی اپنے آپ پر قیاس کیا اور ان سے قریب ہوئے مگر سر سپرو بہر حال برہمن تھے، سیاست داں تھے اور اپنے مذہبیت سے بے تعلق نہیں تھے اور تحریک کے مقاصد میں پنڈت مالویہ، پنڈت موتی لال نہرو، پنڈت جواہر لال اور گاندھی جی سے کسی طرح مختلف نہیں تھے۔ سر سید، حالی، شبلی، ان میں سے کسی نے بھی تعصب کا اظہار نہیں کیا تھا بلکہ جو تعصب دوسری جانب سے ابھرا ہوا تھا، اس کو دور کرنے کی کوشش میں لگے رہے، یہی ان کے بعد کے مسلم رہنماؤں نے کیا۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق خوب جانتے تھے کہ گاندھی جی کا یہ کہنا کہ اردو قرآنی رسم الخط ہے یا اسے اردو نہیں ہندی کہا جائے، یہ سب انگریزوں کے فتنہ انگیز سیاسی لقمے تھے۔ اور یہ وہی سیاست تھی جو گورنر یوپی میکڈانل کی تھی۔ پھر بھی مولوی صاحب محسن الملک اور وقار الملک کی روش سے ہٹے نہیں، لیکن پروپگنڈے کا اثر ان کی مزاحمت کو مستحکم نہ ہونے دیتا تھا۔ زبان اردو کی عملی خدمت بڑے نازک اور تاریخی دور میں ان کے سر آپڑی تھی اور طاقتور اور چالاک حریفوں کی جانب سے اردو پر یلغار تھی، اور اردو کی محبت ان کو میدان میں اتارے ہوئے تھی، اور اس جدوجہد میں انھوں نے اپنی ادبی حیثیت کا نقصان بھی گوارا کیا۔

مولوی صاحب کے قلم نے اردو زبان کی تاریخ میں کئی اچھی کتابوں اور کئی اچھے لکھنے والوں کو متعارف کیا ہے، خود بھی بہت کچھ لکھا ہے، دوسروں سے بھی لکھوایا ہے، کتابوں کو مرتب بھی کیا ہے اور بہت سی کتابوں پر مقدمے بھی لکھے ہیں اور اس آخری دور میں زبان اردو کے علمی پایہ کو خاصہ بلند کیا۔ مولوی صاحب ہی تھے، جنھوں نے انسائیکلوپیڈیا - جامع اردو لغات، مکمل تاریخ ادب اور بعض قدیم و کمیاب کتابوں کے ترجمے کی طرف ہمارے اہل قلم کو متوجہ کیا۔ انجمن ترقی اردو کے سکریٹری وہ طویل عرصے تک رہے اور اردو کو عظیم تر بنانے کی معقول تجاویز پیش کرتے رہے۔ ان کے خطبات، ان کے تجربے اور دانش کی شہادت پیش کرتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اپنے مختلف منصوبوں کو عملی جامہ نہ پہنا سکے لیکن انھوں نے لوگوں کو اس طور سے سوچنے پر آمادہ ضرور کیا، یہ بھی بڑی بات ہے۔

مولوی صاحب کا بیشتر ادبی اور تنقیدی وقت کتابوں پر مقدمے لکھنے، تبصرے کرنے اور خطبات دینے اور مختلف نوعیت کے خطوط لکھنے میں گزرا ہے اور یہی ان کا سرمایہ ہے۔ ہر ادب دوست کے دل میں یہ حسرت جاگزیں رہی کہ مولوی صاحب کو تصنیف و تالیف کی مستقل مشغولیت نصیب ہوتی، ان کے اسلوب میں بڑی سادگی ہے اور اس سادگی میں ایک جادو ہے۔ بہت پہلے مشہور ادیب مہدی الافادی نے لکھا ہے کہ

مولوی عبدالحق کے اندر مادہ اختراعی خاصہ موجود ہے لیکن قوت فیصلہ کی کمی ان کو صحافت سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ یہ مولوی صاحب کی صلاحیت اور سلیقہ نگارش کی تحسین اس وقت کے ایک صاحب نظر ادیب کی جانب سے ہے اور یہ واقعہ ہے کہ انھوں نے صرف صحافت ہی میں نہیں، مختلف شعبوں اور مہمات میں اپنے آپ کو اس قدر الجھا لیا کہ مستقل تخلیقی کام کے مواقع ان کو نہ مل سکے، تاہم ان کی بے پناہ مصروفیتوں کے باوجود ان کے قلم نے اردو ادب کو ایک غیر فانی کتاب دی ہے: 'چند ہم عصر'۔

'چند ہم عصر' نے خاکہ نویسی کی اس روایت کو تقویت بخشی ہے، جس کی بنیاد مولانا محمد حسین آزاد نے رکھی تھی۔ یہ کتاب اس دور کی معاشرتی زندگی کی ایک تصویر ہے۔ اس کتاب نے خاکہ نویسی کو اردو میں مستقل صنف ادب بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے۔ سر سید سے سید حسرت موہانی تک، ہماری قومی تہذیبی اور ادبی زندگی کے کتنے ہی معماروں کے نقوش اس کتاب کی وجہ سے نئی نسل تک پہنچے۔ اب تک 'چند ہم عصر' کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور ہر ایڈیشن میں مولوی صاحب نے قیمتی اضافے بھی کیے ہیں۔ اس کتاب سے تصویروں کے علاوہ خود مصور کے نقوش اور ذہنی خدوخال بھی ابھرتے ہیں۔ 'چند ہم عصر' کی اس مجلس میں سر سید احمد خاں سے لے کر نور خاں سپاہی اور رام دیو مالی تک انسان اور انسان دوستی کی زندہ تصویریں چلتی پھرتی نظر آتی ہیں۔ یہ خاکے ایسے ہیں جن سے ہمارا ماحول روشن ہوتا ہے۔

یہ مضامین پہلے مختلف رسالوں میں چھپتے رہے تھے، بعد میں ان کو مولوی صاحب نے کتابی شکل میں جمع کردیا ہے۔ سر سید، حالی، راس مسعود اور میرن صاحب وغیرہ کے خاکے بعد میں لکھے گئے۔ ہم عصروں کی اس فہرست میں پروفیسر مرزا حیرت پر بھی ان کا ایک خاکہ ہے جو ۱۹۰۰ء کا ہے۔ اس وقت نظروں کے سامنے 'چند ہم عصر' کا دوسرا ایڈیشن ہے جو ۱۹۴۲ء میں دہلی سے شائع ہوا تھا۔ مرزا حیرت پر مولوی صاحب کے اس مضمون کے پہلے ہی پیراگراف کے آخر میں یہ الفاظ درج ہیں: ''ایسے ہی لوگوں میں سے مرزا حیرت پروفیسر الفنسٹن کالج بمبئی تھے جن کے مختصر حالات ہم اس وقت لکھنا چاہتے ہیں۔''

ان الفاظ سے یہ ظاہر ہے کہ مولوی صاحب نے اس مضمون کو طبع زاد قرار دیا ہے، حالاں کہ یہ حقیقت نہیں ہے۔ یہ مضمون انگریزی زبان سے لفظاً نقطاً ترجمہ ہے۔ پہلا پیراگراف اور آخر میں چند جملے اور اشعار ضرور مولوی صاحب نے بڑھائے ہیں۔ مگر بعد کے ایڈیشنوں میں بھی مولوی صاحب نے اس کی کوئی وضاحت نہیں کی کہ یہ مضمون ان کا نہیں، کسی اور کا ہے۔

الفنسٹن کالج، بمبئی کے پرنسپل، پروفیسر مرزا حیرت کے زمانے میں ایک انگریز ہتھورتھ ویٹ (Hathoruth Waite) تھا، وہ علم و اہل علم کا قدرداں تھا۔ اس نے مرزا حیرت کے حالات جمع کیے تھے اور وہ مضمون صوبہ بمبئی کے ڈائریکٹر محکمہ تعلیمات کی رپورٹ (برائے ۱۸۹۸ء-۱۸۹۹ء) میں ضمیمے کی صورت میں شائع کیا گیا تھا۔ پھر ۱۹۳۵ء میں پروفیسر شیخ عبدالقادر نے مرزا حیرت کی زندگی پر انگریزی اور فارسی میں ایک مختصر سی کتاب شائع کی، تو اس میں بھی اس مضمون کو شامل کیا اور اس چھوٹی سی کتاب کا انگریزی نام "A Short History of the Late Professor Mirza Hairat" رکھا اور فارسی میں 'مختصری از

حالات پروفیسر مرزا حیرت طاب ثراہ؛ یہ چھوٹی سی کتاب بمبئی کے 'المطبعۃ القیمہ' نے چھاپی تھی اور وہی اس وقت ہمارے سامنے ہے۔

مولوی صاحب نے پرنسپل ہتھورتھ ویٹ کے مضمون سے صرف مرزا حیرت کے حالات ہی نہیں لیے بلکہ پورا مضمون اردو میں منتقل کر کے اپنا لیا اور کہیں اس کا تذکرہ نہیں کیا۔

مولوی صاحب

وہ صحیح النسب سید تھے مگر تعجب ہے کہ وہ ہمیشہ اسے چھپاتے رہے۔ وہ ۱۸۳۷ء میں پیدا ہوئے یعنی جس سال ملکہ معظمہ وکٹوریہ تخت نشین ہوئیں۔ ان کا خاندان ایران میں بہت شریف اور نامور تھا۔ شاہان صفویہ کے زمانے میں سیاسی (پولیٹکل) انقلابات کچھ ایسے واقع ہوئے کہ اس خاندان کے دو حصے ہو گئے۔ ایک تو اصفہان میں جا کر آباد ہو گیا اور دوسرا طہران میں جا بسا۔ اس خاندان میں کئی شخص علم و فضل اور تدبیر سلطنت میں بہت نامور گزرے ہیں۔ چنانچہ مرزا حیرت کے پردادا مرزا جعفر کریم خان بانئ خاندان شاہان زند کے وزیر اعظم تھے اور ان کے ایک اور بزرگ عبدالباقی شاعر اور طبیب گزرے ہیں۔ اس زمانے کے مشہور و معروف شاعر معتمد الدولہ المتخلص بہ نشاط، ماں کی طرف سے ان کے عزیز ہوتے ہیں۔ وہ فتح علی شاہ کے زمانے میں وزیر امور خارجہ تھے۔ ('چند ہم عصر' طبع ثانی، ص ۹-۱۰)

ہتھورتھ ویٹ

He was a lincal descendent of the prophet, a fact which he always endeavoured to conceal, and was born in 1837, his family was noble and enjoyed great consideration in persia, in the time of the safawian dynasty political vicissitudes divided the family in two parts, one of while settled in Isfahan, it produced several persons renowned for learning or statesmanship, among them being Mirza Jaafar, Professor Hairat's great grandfather, who was Prime Minister of Karim Khan, the founder of his Zand family of persian kings, while a remoter ancester was Abdul Baqi, a poet and physician, and the well-known poet, Mu'tamad-ud-Daola, known also and better by his takhallus (non de plume) of nashat, was related to Professor Hairat on his mother's side and was persian minister of foreign affairs in the the time of Fath Ali Sahah. (p.3-4)

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولوی عبدالحق صاحب اردو کے اچھے مترجم بھی ہیں، وہ اپنی زبان کے محاورے اور روزمرہ کا بڑا خیال رکھتے ہیں اور ترجمے پر اصل کا گمان ہوتا ہے۔ آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ تو حالات زندگی ہیں اور اس میں ادبی سرقے کی کیا بات ہے مگر حالات زندگی کے اخذ کرنے میں بھی حوالے کی ضرورت ہے۔ لیجیے دو اقتباسات اور ملاحظہ کیجیے جن میں حالات نہیں بلکہ تبصرہ ہے جو اصل مضمون نگار کے اپنے تاثرات ہیں۔

ان کا علم اس قدر وسیع اور ان کا حافظہ اس قدر قوی تھا کہ اگر حافظ اور سعدی کی تصانیف دنیا سے مٹ جائیں تو وہ صرف اپنے حافظے کے زور سے بلاکم و کاست پھر پیدا کر سکتے تھے۔ ان کو اساتذہ کے ہزار ہا عربی اور فارسی اشعار یاد تھے اور موقع پر بلا تامل سینکڑوں اشعار پڑھتے چلے جاتے تھے۔ عربی و فارسی انشا پردازی میں وہ عدیم النظیر تھے۔ ('چند ہم عصر'، ص ۱۲-۱۳)

His knowledge was so great and memory so accurate and retntive that, if the whole work of Hafiz or Sa'di had been lost, he could at once have recovered them and written them down fault lessly from recollection, and he could repeat many thousands of lines of all classical poet of arabia and persia without a mistake and without any apparent effort, while his power as a writer of classical arabic or persion was said to be unrivalled. (p.10)

دونوں مضامین کو مکمل طور پر یوں پیش کرنا کہ دونوں آمنے سامنے رکھے ہوں، ہمارے لیے ممکن نہیں۔ تاہم ایک اور اقتباس آپ کی نذر ہے، ان چند کلیوں سے گلستان کا اندازہ کر لیجیے۔

مرزا حیات کی ایک ایک چیز اعلیٰ درجے کی تھی۔ ان کا دماغ، ان کا حافظہ، ان کی قوت مشاہدہ، ان کی فیاضی سب کچھ غیر معمولی تھی۔ ان کی نظروں میں روپے کی حقیقت خاک دھول کے برابر تھی سوائے اس حالت کے کہ جب کہ وہ کسی بیکس مظلوم کی امداد میں خرچ کرتے۔ انھیں اپنے فرائض منصبی کا بہت بڑا خیال تھا اور اپنے فرض کے ادا کرنے میں اپنی صحت تک کی بھی پروا نہ کرتے تھے۔ وہ ہر ایک چیز سے درگزر کر سکتے تھے مگر جھوٹ، ریا اور دنائت کے متحمل نہیں ہو

Everything about Professor Hairat was a grand scale, his mind, his memory, his power of absrvation, his generosity were all of an uncommon order. Money was to him as worthless as dust, and valued it only as means of helping others and releiving suffering. He had a lofty ideal of duty and never spared himself when duty demanded exertion of or sacrifice. He was

سکتے تھے۔ وہ ایک بڑے فلاسفر اور انسانی فطرت کو غائر نظر سے دیکھنے والے تھے۔ ('چند ہم عصر'، ص ۱۴-۱۵)	He was tolerant of every things except falsehood, hypocrasy and meanness, and was at the same an ideal philospher and shrewd observer of human nature. (p.12)

یہ صرف ایک مضمون ہے اور بہت چھوٹا سا مضمون ہے، کوئی بڑی کتاب نہیں ہے، مگر اقدام بہت بڑا ہے اور بہت بُرا ہے۔

['جریدہ'، ۲۷، شعبۂ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

اردو میں طفیلی صحافت

محمد علم اللہ

ہندوستان کے اردو اخبارات میں پاکستانی صحافیوں کے مضامین خصوصاً بین الاقوامی تناظر میں لکھی جانے والی تحریروں کی چوری کوئی نئی بات نہیں ہے۔ اس سلسلے میں بعض صحافی تو اتنے دلیر ہیں کہ انٹرنیٹ کے اس عہد میں بھی پاکستان کے بعض قلم کاروں کے مضامین سرقہ کرتے ہوئے، اپنے نام سے شائع کر لیتے ہیں۔ بعض اردو اخبارات کے ذمہ داران کی حماقت کی انتہا تب ہوتی ہے، جب وہ پاکستانی قلم کاروں کے ذریعہ ہندوستانی کشمیر کے حوالے سے لکھی گئی تحریروں کو اپنے اخبارات میں شائع کرتے ہیں۔ 'مقبوضہ کشمیر' کی اصطلاح یوں تو ہمارے یہاں پاکستان کی زیر قبضہ کشمیر کے لیے رائج ہے، لیکن بہت بار ہندوستان کے اردو اخبارات میں 'مقبوضہ کشمیر' ہندوستانی کشمیر کے لیے بھی مستعمل ہو رہا ہے، یعنی یہ مدیران ایسے مضامین کو ایڈٹ نہیں کرتے اور اس کو ویسے ہی اپنے صفحات میں بلا کسی نوٹ یا شذرہ کے شائع کر دیتے ہیں۔ جب کہ کچھ اخبارات ہندی اخبارات کے اداریوں کو دوسرے دن اپنے اخبار کا اداریہ بنا کر چھاپ لیتے ہیں۔ بعض ہندی کے اخبارات انگریزی اور دیگر زبانوں کے اخبارات کا ترجمہ کر کے اپنے اخباروں میں اسے چھاپنے کے بھی عادی ہیں۔ دیکھا یہ گیا ہے کہ کچھ اخبارات مستقل ہندی اخبارات کے ترجمے 'نہ ہینگ لگے نہ پھٹکری، رنگ بھی چوکھا آئے' کے مصداق کچھ اس طرح اپنے یہاں نقل کرتے ہیں جیسے کہ یہ ان کی اپنی اشاعتی تحریر ہو!

['ہم سب'، ۱۳ فروری ۲۰۱۷]

عدالت خانم کی عدالت میں عصمت چغتائی

سید علی اکبر قاصد

یادش بخیر، آج سے پندرہ بیس سال پہلے اردو ادب میں نئے ادبی تجربے کیے جا رہے تھے، نئے اسالیب سامنے آ رہے تھے اور مغربی اثرات کا غلبہ تھا۔ یورپ کے ادب کے ساتھ ترکی اور عربی ادب کی طرف بھی توجہ کی جا رہی تھی۔ اس دور میں کئی ایسی چیزیں لکھی گئیں جن میں ایک نئی فضا تھی۔ مثال کے طور پر امتیاز علی تاج کا 'چچا چھکن'۔ قاضی عبدالغفار کی کتاب 'لیلیٰ کے خطوط' اور 'اس نے کہا'۔ ان کے بعد محترمہ عصمت چغتائی کا ناولٹ 'ضدی'۔ اردو کے عام پڑھنے والوں نے ان تمام فن پاروں کا خیر مقدم کیا اور انھیں ادب میں قیمتی اضافہ قرار دیا۔ لیکن چھان بین سے پتہ چلا کہ یہ کتابیں تخلیقی کارناموں کی جگہ ترجمہ تھیں، یا ان کا مرکزی خیال اور تمام جزئیات ماخوذ تھیں۔ مثلاً 'چچا چھکن' امتیاز علی تاج کا 'کارنامہ' انگریزی زبان کے مشہور مصنف 'جے کے جے روم' کا مکمل چربہ تھا۔ چچا چھکن کا سلسلہ جب تک رسالوں میں شائع ہوتا رہا، تاج صاحب نے کہیں اس بات کی طرف اشارہ نہ کیا لیکن جب یہ مضامین کتابی صورت میں شائع ہونے لگے تو تاج صاحب نے مناسب سمجھا کہ دبی زبان سے کہیں 'اصل مصنف' کا تذکرہ کر دیا جائے۔ اسی طرح 'لیلیٰ کے خطوط' کی تازگی الیگزینڈر کوپرین کے گل تر سے لی گئی تھی۔ 'اس نے کہا' کی اشاعت نے قاضی صاحب کے ترجمہ کرنے اور اخذ کرنے کی صلاحیت کا شاندار ثبوت فراہم کیا۔ یہ کتاب 'خلیل جبران' کی مرہون منت تھی، جس کے قاضی صاحب بقول خود 'خوشہ چیں' تھے مگر انھوں نے ترجمے کہنا مناسب نہ سمجھا۔ یہ 'خوشہ چینی' کا جدید مفہوم ہے۔

عصمت چغتائی اردو کے جدید افسانہ کے معماروں میں سے ایک ہیں۔ ان کے افسانوی نقوش ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں اور ادب کی تاریخ میں عصمت اپنے لیے ممتاز جگہ بنا چکی ہیں۔ 'کلیاں' اور 'چوٹیں' کے بعد آج سے بارہ تیرہ سال پہلے عصمت کا ناولٹ 'ضدی' شائع ہوا تھا۔ اس ناولٹ کو عصمت کی فنی عظمت کا ثبوت قرار دیا گیا تھا۔ اس زمانے میں ادبی سراغرساں نے 'ضدی' کو بہت شوق سے پڑھا تھا لیکن پڑھ کر اسے بے حد صدمہ ہوا تھا کیوں کہ یہ ناولٹ ترکی ناول 'ہاجرہ' کا مکمل چربہ تھا۔ ادبی سراغرساں نے اکتوبر

۱۹۴۳ء کے ماہنامہ 'معاصر' پٹنہ میں 'ضدی' کے متعلق اس انکشاف کو پیش کیا تھا۔ مدتوں بعد پاکستان کے ایک نیم ادبی اور نیم مذہبی رسالے نے 'ضدی' سے متعلق اس تحریر کو بغیر کسی حوالے کے شائع کر دیا، یہ گویا 'انکشاف جرم کی دستاویز' پڑا کہ تھا۔

'مہر نیم روز' ۵۶ء کے پہلے شمارے میں انتصار حسین صاحب کے بارے میں اسی عنوان کے تحت جو مضمون شائع ہوا تو اس کے بارے میں ہمیں بہت سے خطوط موصول ہوئے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین وغیرہ نے اسے 'قابل قدر کام' قرار دیا۔

ایک محترمہ کا ارشاد ہے کہ "آپ غریب اور معمولی ادیبوں کے پیچھے کیوں پڑنا چاہتے ہیں۔ اگر آپ میں اخلاقی جرأت ہے تو بڑے بڑے مصنفین کے بارے میں لکھیے......"

ایک اور صاحب نے کرشن چندر اور منٹو کا حوالہ دیا۔

'ضدی' اگرچہ پرانی کتاب ہوگئی لیکن اردو کے افسانوی ادب میں اس کی اہمیت مسلم ہے، اس کے علاوہ چونکہ یہ مضمون بغیر حوالے کے ہمارے ایک معاصر نے نقل کر دیا تھا، اس لیے اسے دوبارہ اس تمہید و تعارف کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے۔ مضمون کی تمہید بدل دی گئی ہے اور چند اضافے بھی کیے گئے ہیں۔

انیسویں صدی کے اواخر میں 'ہاجرہ' نامی ناول انگریزی زبان میں ایک ترکی خاتون نے لکھا تھا۔ مصنفہ کا اصل نام معلوم نہیں، فرضی نام 'عدالت خانم' ہے۔ ناول بہت پسند کیا گیا اور اکثر زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ ۱۸۹۷ء میں کلکتہ میں محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس منعقد ہوئی۔ کانفرنس کے صدر رائٹ آنریبل جسٹس امیر علی تھے۔ انھوں نے اپنے صدارتی خطبے میں تعلیم نسواں پر بحث کرتے ہوئے 'ہاجرہ' کی بہت تعریفیں کیں اور ہر نوجوان شخص کو اس کے پڑھنے کی ہدایت کی۔ اس تعریف کا نتیجہ خاطر خواہ ثابت ہوا۔ ہاجرہ انگریزی سے براہ راست اردو میں ترجمہ کی گئی اور ۱۸۹۹ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے شائع ہوئی۔ آج ۴۳ برس کے بعد وہی کتاب بشکل 'ضدی' آپ کے سامنے ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ 'ہاجرہ' طربیہ ہے اور 'ضدی' المیہ۔ 'ضدی' میں 'ہاجرہ' کے ترکی نام ہندوستانی ناموں سے بدل دیے گئے ہیں اور ماحول کو ہندوستانی بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ 'ضدی'، 'ہاجرہ' کی وہ مورت ہے جس کی شکل بگاڑ دی گئی؛ جسم وہی ہے، روح وہی ہے حتیٰ کہ زیادہ تر زبان اور جملے تک وہی ہیں۔

'ہاجرہ' بہت حد تک ڈیکنس کے ناولوں کے طریقے پر لکھی گئی ہے۔ پلاٹ سلجھا ہوا، سیرت نگاری صاف و صریح اور کردار اپنی جگہ ٹھوس اور اٹل ہیں۔ ناول میں عضویاتی ارتقا سر تا سر موجود ہے۔ ناول نگار کا قلم اپنے مقصد کی روشنی میں آگے بڑھتا ہے۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر، معاشرت کی خام کاریوں پر اور انسانی جذبات پر مسلسل روشنی ڈالتا رہتا ہے۔ قصہ بہت ہی سکون سے آگے بڑھتا ہے اور عروج کے بعد تقابل عروج بھی بہت سہولت سے نمایاں ہوتا ہے۔ قصے کا تعلق ترکی کے 'پاشاؤں' کے اعلیٰ خاندان سے ہے جو مقرب بارہ گاہ سلطانی ہے۔ 'ضدی' میں بھی بالکل یہی چیز ہے۔ یہاں 'پاشا' کے بدلے 'راجہ' کا وجود کافی سمجھا گیا ہے۔

تقسیم کردار بھی 'ہاجرہ' اور 'ضدی' میں ایک ہی ہے۔ 'ہاجرہ' میں نصر اللہ پاشا ہیں تو ضدی میں راجہ صاحب۔ خانم آفندی، پاشا کی بیگم ہیں تو ماتا جی راجہ کی پتی۔ ادہم بے، پاشا کے بڑے بیٹے ہیں تو بڑے بھیا روپ، راجہ کے بڑے بیٹے۔ دلیہ خانم، ادہم بے کی بیوی ہیں تو بھابھی، بڑے بھیا روپ کی پتنی۔ نافذ بے، پاشا کے چھوٹے بیٹے ہیں تو پورن، راجہ صاحب کے چھوٹے بیٹے۔ صنیعہ خانم، پاشا کی بڑی بیٹی ہیں تو کملا جی راجہ صاحب کی بیٹی۔ عزت پاشا صنیعہ کے شوہر ہیں تو کرن سنگھ کملا کے پتی۔ عطیہ خانم صنیعہ کی نند ہیں تو شانتا، کملا کی نند۔ نانی پاشا خاندان کی انا ہیں تو نانی، راجہ صاحب کی کھلائی۔ اسی طرح بو ہا اور ایک کنیز ہے، چمکی ایک کنیز ہے۔ یوسف پاشا/ سیٹھ ٹیکا رام، داؤد/ رنجی، حسین بے/ شام لال۔ اِدھر 'ہاجرہ' ہیروئن ہے اور نافذ بے ہیرو، تو اُدھر 'آشا' ہیروئین اور پورن ہیرو۔

اس ترکی ناول میں قصہ یوں شروع ہوتا ہے کہ ہاجرہ کی نانی 'پاشا' کی انا تھی۔ وہ مرنے لگی تو اس نے اپنی نواسی کو پاشا خاندان کے سپرد کر دیا۔ موت سے کچھ قبل نافذ بے (نصر اللہ پاشا کا چھوٹا لڑکا) جو باہر سے آیا تھا، اپنی انا سے ملنے گیا، نانی کا انتقال ہوا تو ہاجرہ، پاشا کے گھرانے میں اٹھ آئی۔ ٹھیک یہی قصہ 'ضدی' میں دہرایا گیا ہے۔ آشا کی نانی مرض موت میں مبتلا ہے۔ پورن (راجہ کا بیٹا) اپنی آیا سے ملنے پہنچتا ہے۔ نانی مر جاتی ہے۔ نواسی راجہ صاحب کے یہاں اٹھ آتی ہے۔

عدالت خانم کا ناول 'ہاجرہ' اور عصمت چغتائی کا ناولٹ 'ضدی' دونوں کی ابتدا بھی ایک ہی طرح ہوتی ہے، پہلے آپ 'ضدی' کی عبارت کو دیکھیے، پھر ہاجرہ کی عبارت دیکھیے:

ضدی	ہاجرہ
پانی جان توڑ برس رہا تھا، معلوم ہوتا تھا کہ آسمان میں سوراخ پڑ گئے ہیں...... (ص ۷)	چونکہ نومبر کا مہینہ تھا اور کسی قدر بارش ہو رہی تھی جس سے میرے کپڑے بھیگ رہے تھے، میں خوف اور سردی سے کانپنے لگی...... (ص ۱۹)

اس کے بعد ان دونوں میں، ہاجرہ اور آشا دونوں کی زندگی اور ماحول کی سرگزشت ہے۔ 'ہاجرہ' میں پاشا کے گھرانے کا تذکرہ ہے، 'ضدی' میں راجہ صاحب کے گھرانے کا۔ دونوں کی 'نانیاں' پرانی کھلائیاں تھیں اور دونوں اب اپنے اپنے گاؤں میں بڑھاپا گزار رہی تھیں اور بیمار تھیں۔

ضدی	ہاجرہ
انتظار کی چند گھڑیاں گزری تھیں کہ راجہ صاحب کی موٹر کی آواز آئی۔ بڑھیا میں جیسے تھوڑی دیر کے لیے دم آ گیا، وہ موٹر کی آواز کو خوب پہچانتی	ساتویں روز جب میں ان کے لیے کھانا تیار کر رہی تھی، کسی نے دستک دی۔ نانی! دروازہ کھول دو، ضرور کوئی خانم کے یہاں سے آیا ہوگا

تھی اور ذرا سی دیر میں پورن سڑے ہُسے پلنگ پر محبت سے بڑھیا کے پاس بیٹھ گیا۔

"اماں یہاں ٹھیک علاج نہیں ہو رہا ہے، تمھیں لینے آیا ہوں۔" بڑھیا تو جانے کو تیار تھی مگر کوئی پورن سے بھی زبردست اسے تیزی سے گھسیٹ رہا تھا۔

"اب تو پرماتما کے چرنوں میں چلی بیٹا" ......

"کیسی باتیں کرتی ہو اور تم تو کہتی تھیں کہ پورن کی بہو لاؤں گی، اس کا بیٹا کھلاؤں گی......" (ص۲۳)

......میں مڑی ہی تھی کہ دروازہ کھلا اور میں نے اپنے آپ کو ایک نوجوان کے مقابل پایا۔ وہ افسرانہ لباس پہنے ہوئے تھا......میری نانی کسی قدر اٹھیں اور اس کے گلے میں ہاتھ ڈال کر کہنے لگیں، "نافذ بے میرے پیارے بچے! خداوند کریم محض تمھاری وجہ سے میری دوبارہ زندگی کرے۔"

نافذ بے: (مریضہ کے پاس بیٹھ کر اور خوش مزاجی سے) "میں کل آیا ہوں۔ تمھاری بیماری کا حال سن کر میں نے خیال کیا کہ سب سے پہلے مجھے تمھارے پاس آنا چاہیے۔"

نانی: "خدا تمھاری جوانی ہمیشہ قائم رکھے۔ تم ہمیشہ سے نیک مزاج اور مہربان ہو لیکن سب سے بڑھ کر انسانیت تم نے آج برتی کہ مرنے سے پہلے تمھاری صورت دیکھنے کا مجھے موقع ملا۔"

نافذ بے: "پیاری دڈا! خدا وہ دن نہ کرے۔ ابھی تو تمھاری اتنی عمر ہوگی کہ میرے بچوں کو بھی کھلاؤ گی......" (ص۳۶-۳۷)

ہاجرہ پاشا کے یہاں آ گئی ہے۔ نافذ بے کی توجہ روز بروز ہاجرہ کی طرف بڑھتی جاتی ہے۔ یہ بات 'بوہاور' کو بہت ناگوار گزرتی ہے جو نافذ بے کی پہلی منظور نظر تھی۔ ضدی میں دیکھیے کیا ہوتا ہے، یہاں بھی بالکل وہی قصہ ہے۔ آشا محل میں پہنچ گئی ہے اور پورن کی توجہ آشا پر 'چمکی' کو بہت ناگوار ہوتی ہے جو پورن کی پہلی مرکز نظر تھی۔ دیکھیے حسد بھی کیا چیز ہے۔ بوہاور غصہ اور جلن میں استری پھینکتی ہے جس سے اس کا سر بال بال بچ جاتا ہے۔ ٹھیک یہی واقعہ 'ضدی' میں رونما ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ 'ہاجرہ' میں استری تھی اور 'ضدی' میں عصمت نے قینچی جیسے نازک ہتھیار کو پسند کیا۔ چمکی، آشا کی طرف قینچی زور سے پھینکتی ہے، وہ بال بال بچتی ہے۔ نافذ بے پوچھتے ہیں، "لگی تو نہیں"۔ پورن پوچھتا ہے، "آشا! تمھارے قینچی لگی تو نہیں۔"

شاعری میں اور خاص کر غزل کی صنف میں توارد کا لاعلاج مرض عام ہے۔ ممکن ہے ناول بلکہ ناولٹ میں بھی یہ چیز از خود پیدا ہو رہی ہو۔

"اور تم اتنا کام بھی کیوں کرو۔ کوئی کسی کی نوکر ہو؟"

"مجھے کام کرنا اچھا لگتا ہے۔"

"کچھ نہیں، اور کوئی کیوں نہیں کرتا۔ یہ چمکی اتنی بھینس کی بھینس ہو رہی ہے، یہ کیوں نہیں سیتی۔" حالاں کہ چمکی برابر بھابھی جی کی ساڑھی ٹانک رہی تھی۔ (ص۲۹)

"بس جی ہٹاؤ سینا"، پورن نے کپڑا کھینچا۔

"جی نہیں" آشا کا جی چاہا کہ مشین میں گھس جائے۔

"میں کہتا ہوں مت سیونا۔"

"شیلا کہیں باہر جا رہی ہے، جلدی ہے۔"

"کچھ جلدی نہیں، اچھا تو لو سیو۔" اور پورن نے مشین کی سوئی کے آگے انگلی رکھ دی۔

"اٹھ، قینچی ماری پٹی۔" چمکی نے زور سے قینچی پٹکی۔ آشا اچھل پڑی اور چمکی دروازہ دھڑ دھڑاتی چل دی۔

"یہ چڑیل کیوں غصہ ہوتی ہے، آشا تمھارے قینچی لگی تو نہیں، میں ابھی ٹھیک کرتا ہوں بھتنی کو۔" (ص۳۰)

"ایں! کیا تمھارا بھی ارادہ استری کرنے کا ہے؟" (انھوں نے استری میرے ہاتھ سے لے کر) "نہ۔ یہ کام تمھارے لیے موزوں نہیں۔"

"خانم آفندی نے مجھے یہاں بھیجا ہے۔" یہ سن کر انھوں نے استری واپس دے دی اور خود کھڑکی کے پاس جا کر آہستہ آہستہ سیٹی بجانے لگے۔ میں نے جو ایک بار اوپر نگاہ کی تو دیکھا کہ ان کی نظر مجھ پر جمی ہوئی ہے۔ میں اس ٹوکری پر جس میں سے استری کے لیے کپڑے نکال رہی تھی، ضرورت سے زیادہ جھک گئی۔

اسی وقت کسی نے نہایت زور سے چلا کر کہا، "ان استریوں سے تو جان غضب میں آ گئی ہے، گرم ہی نہیں ہوتیں۔ مجھ سے ان سے کام نہیں ہو سکتا۔" اور ساتھ ہی استری اس زور سے پھینکی کہ میرا سر بال بال بچ گیا۔ میں نے آواز سے پہچانا کہ بوہاور ہے۔ (ص۴۵)

نافذ بے جلدی سے اٹھ کر اور نہایت سختی سے، "بوہاور اس کے کیا معنی؟ کیا پاگل ہو گئی ہو؟"

بوہاور نے بھی تیوری چڑھا کر آنکھ ملائی اور بغیر جواب دیے آگ کی طرف مڑ گئی۔ نافذ بے پہلے تو بوہاور کی طرف بڑھے اور میرے پاس آ کر بڑے اشتیاق سے پوچھا، "لگی تو نہیں؟ کیا تم کو یقیناً نہیں لگی؟" (صفحہ ۵۶)

نافذ بے کو ہاجرہ کے کام کرنے پر ترس آتا ہے، وہ کہتے ہیں، "مجھے تمھارا اتنا کام کرنا اچھا نہیں معلوم ہوتا......اگر یہی حالت رہی تو میں والدہ سے اس کا ذکر کروں گا۔" (ص۵۴) کوئی وجہ نہیں تھی کہ نافذ بے کو ترس آئے، وہ ہاجرہ کے ساتھ ہمدردی کریں اور پورن یہیں رہ جائے۔ پورن صاحب فرماتے ہیں، "اتنا کام کرتی ہے اتنی دبلی پتلی لڑکی...... میں ماتا جی سے کہوں گا اتنا تو کام نہ لیں......اور......" (ص۲۹)

نافذ بے زنان خانے میں لڑکیوں کے جھرمٹ میں ہاجرہ کے ساتھ کھیل میں مصروف ہیں کہ ادہم بے آتے ہیں اور ایک ڈانٹ بتاتے ہیں اور ادھر بڑے بھیا آ کر پورن کی خبر لیتے ہیں۔

''اگر تم بجائے یہاں چھوکریوں کے ساتھ وقت گنوانے کے باہر آن بیٹھتے تو کیا اچھا ہوتا۔'' بھیا دروازے میں کھڑے تھے۔ پورن کھسیانا ہو کر سگریٹ بجھانے لگا۔
''دو گھنٹے سے سیٹھ ٹیکا رام بیٹھے دماغ چاٹا کیے ...... کچھ کام نہ کرنے دیا۔ تم ہوتے تو میں ذرا دفتر چلا جاتا۔'' (ص ۳۱)

''نافذ اگر تم مکان میں رہا کرو تو بہتر ہے۔ ابا جان باہر گئے ہیں اور یوسف پاشا آ کر قریب ایک گھنٹے کے ان کی واپسی کے منتظر رہے، اس لیے مجبوراً مجھے ان کے پاس جا کر بیٹھنا پڑا۔ حالاں کہ میرے پاس کام بہت زیادہ ہیں۔ جہاں تمھاری ضرورت ہوا گر وہاں رہا کرو تو میرا اس قدر ہرج نہ ہوا کرے۔ تم مکان میں ہوتے تو تم کو یوسف پاشا کے پاس چھوڑ کر میں چلا آیا ہوتا۔'' (ص ۵۷)

'ضدی' میں یوسف پاشا کی جگہ پر ایک سیٹھ ٹیکا رام موجود ہیں۔ نافذ بے اور پورن دونوں کے جواب بھی ایک سے ہیں۔ نافذ کہتے ہیں، ''مجھے ان کی طول کلامی سے سخت نفرت ہے اور اسے برداشت نہیں کر سکتا اور آپ میں مجھ سے زیادہ تحمل ہے۔'' (ص ۵۷)

پورن کہتا ہے، ''بھیا میرے سر میں اتنی طاقت ہے نہیں کہ ٹیکا رام جی کی بکواس برداشت کروں۔'' (ص ۳۱)

اور کہانی اس طرح آگے بڑھتی جاتی ہے۔ گھر میں سب جمع ہیں۔ نافذ بے ہیں۔ ادہم بے، دلیہ خانم اور ان کا چھوٹا بچہ یوسف اور ہاجرہ؛ غرض سبھی ہیں۔ یوسف نافذ بے کی گھڑی توڑ دیتا ہے۔ (ص ۱۱۸) اتفاق کی بات ہے کہ ٹھیک یہی واقعہ 'ضدی' میں بھی رونما ہوتا ہے۔ منا پورن کا قلم توڑ دیتا ہے اور سب صحن میں اسی طرح جمع ہیں، وہ سارے کردار جو 'ہاجرہ' میں جمع تھے۔ یہاں بھی شاید توارداً موجود ہیں۔ (ص ۵۳)

اسی طرح نافذ بے اپنے سب سے چھوٹے بھتیجے یوسف کو درخت پر بٹھائے ہوئے ہیں۔ وہ خوش ہو رہا ہے مگر دلیہ خانم، اس کی ماں، اس کے گرنے کے خوف سے پریشان ہو رہی ہیں (ص ۱۱۴)۔ 'ضدی' میں بھی یہی چیز موجود ہے، پورن منے کو ہوا میں جھلانا شروع کرتا ہے۔ بچہ ہنستا ہے مگر ماں پریشان ہے۔

یوسف کو نافذ بے زیادہ پریشان کرتے ہیں تو ماں کا پیمانۂ صبر چھلک اٹھتا ہے۔ آخر بچے کو بچانے کا کام ہاجرہ کے سپرد کیا جاتا ہے، ''درخت پر، میں سچ کہتی ہوں گر جائے گا، مہربانی کرو جوا تار دو۔ ہاجرہ تمھارا کہا مان لیں گے، یوسف کو ان کے پاس سے لے لو۔'' (ص ۱۱۵) 'ضدی' میں یہ بات اس طرح کہی گئی ہے:
''اور کوئی بچالے گا۔ آشا بچالیں گی۔'' (ص ۵۵)

ہاجرہ کی منسوب اس کی نانی کی زندگی میں ہی 'داؤد' نامی ایک شخص سے گویا طے ہو چکی تھی۔

عصمت چغتائی کو عورت ہونے کی حیثیت سے شادی بیاہ کے معاملے میں پیچھے رہنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔ لہٰذا 'ضدی' میں بھی آشا اپنی نانی کی زندگی ہی میں 'رنجی' سے منسوب ہو چکی تھی۔ کچھ اوباش سا داؤد بھی تھا اور رنجی بھی۔ داؤد بقال کا لڑکا تھا، رنجی بنیے کا۔ داؤد پست قد مگر مضبوط تھا۔ رنجی بھی پست قد تھا مگر بدصورت و بدقوارہ۔ داؤد کم رُو سہی مگر کچھ نیکی کے آثار اس میں موجود تھے۔ رنجی آوارۂ روزگار تھا، غنڈہ تھا۔ رنجی کی ماں تک اسے حرامی کہتی تھی۔

ہاجرہ کی ملاقات اپنے منگیتر سے 'سلطان ایوب' میں ہوتی ہے اور ٹھیک اسی وقت نافذ بے پہنچ جاتے ہیں۔ (ص ۱۰۳) 'ضدی' میں آشا کے لیے سلطان ایوب کی جگہ 'ہاٹ' موجود ہے۔ پورن آشا کو رنجی کے ساتھ دیکھ لیتا ہے (ص ۶۲)۔ نافذ پوچھتے ہیں، ''یہ کون شخص تھا اور تم یہاں کیسے آئیں؟'' (ص ۱۰۴)؛ پورن پوچھتا ہے، ''یہ تمھارے ساتھ بدمعاش کون ہے'' (ص ۶۲)۔ پھر نافذ کہتے ہیں، ''بدنامی تو ہماری ہوگی'' (ص ۱۰۵)؛ پورن بھی اسی جملے کو یوں دہراتا ہے، ''بدنامی تو پتا جی کی ہوگی'' (ص ۶۳)۔

اس واقعے کے بعد سے ادھر نافذ کا دل اچاٹ ہونے لگتا ہے اور وقتی نفرت پیدا ہو جاتی ہے۔ اُدھر پورن کا بھی یہی حال ہوتا ہے۔ نافذ، ہاجرہ کو منھ نہ لگانے کا ارادہ کر چکے ہیں (ص ۱۳۲)۔ پورن بھی ٹھان لیتا ہے کہ نافذ کے ہر نقش قدم کی پیروی کرے گا، آشا جب اس کی دل پسند بھنی ہوئی دال لاتی ہے تو ''وہ مجھے نہیں چاہیے کہہ کر منھ پھیر لیتا ہے'' (ص ۶۷)۔ پھر نافذ بیمار ہو جاتے ہیں، ہاجرہ کی تیمارداری یا موجودگی انھیں ناگوار گزرتی ہے (ص ۱۲۹)۔ دل سے دل کو تعلق ہوتا ہے، پورن بھی بیمار ہے اور اسے بھی آشا کی موجودگی اپنے کمرے میں اچھی نہیں معلوم ہوتی (ص ۴۹)۔ 'سلطان ایوب' یا 'ہاٹ' کے واقعے کے بعد دونوں کا بیمار ہونا لازمی تھا۔

دوسرے روز اتفاق کہیے یا کچھ لُو وغیرہ لگ گئی، پورن کو وہ زور کا بخار چڑھا کہ بالکل کئی دن بیہوش سا رہا۔ بخار اترتا بھی نہ تھا۔ ذرا کم ہوتا تو بدمزاجی سوا ہو جاتی۔ (ص ۶۸)

نافذ دوسرے روز بیمار پڑے اور اس روز ان سے اٹھا بیٹھا نہ گیا۔ شام کے قریب بخار کی اس قدر شدت ہوئی کہ مجبوراً ڈاکٹر بلا لیا گیا۔ ایک قسم کی دماغی تپ کا غالباً 'سلطان ایوب' میں زیادہ دیر دھوپ میں کھڑے رہنے سے لاحق ہوئی تھی۔ (ص ۱۲۲)

سارا گھر پریشان رہا اور ان سب سے بھی زیادہ ایک طرف آشا کا اور دوسری طرف ہاجرہ کا برا حال تھا۔ آخر ہاجرہ کے آنسو نافذ کا اور آشا کے آنسو پورن کا جی بہت حد تک ہلکا کر دیتے ہیں۔ مگر دونوں بدستور بیمار ہیں۔ شام ہو رہی تھی۔

اوہ! میرا دم گھٹا...... اندھیرا۔ یہ پردے ہٹاؤ۔ آشا پردے سرکانے لگی، شام ہونے میں ابھی

مہربانی ہو جو یہ پردے کھینچ دو، اندھیرے سے مجھے سخت نفرت ہے۔

دیر تھی مگر کمرے میں ذرا اندھیرا ہو چلا تھا، ایسا کہ دکھائی نہ دے مگر پردے ہٹانے لگی۔ اس کے ہاتھ اور بھی کانپنے لگے جب اس نے دیکھا کہ پورن اسے برابر گھور رہا تھا۔ جب وہ اس کے پاس پردہ ہٹانے لگی تو اسے بالکل اس کے سرہانے جھکنا پڑا اور پورن کی آنکھوں سے بچنے کے لیے وہ جھک گئی......(ص ۷۱)

میں نے تعمیل حکم کی اور کھڑکیوں کے پردے کھینچ دیے۔ کوچ کے اس طرف جو کھڑکی تھی، اس کا پردہ ہاتھ بڑھا کر، نافذ بے پر جھک کے ہٹانا پڑا۔ جس وقت میں جھکی، نافذ بے مجھے غور سے دیکھنے لگے......(ص ۱۴۰)

نافذ کو خیال تھا کہ ہاجرہ نے ادہم بے سے اس کی شکایت کی ہے (ص ۱۴۲)، پورن بھی یہی سمجھتا تھا کہ آشا نے 'توجہ' کی شکایت بڑے بھیا سے کی تھی (۷۲)۔

اپنے ناولٹ کو شاید زیادہ دلچسپ بنانے کے لیے عصمت چغتائی صاحبہ نے 'بھولا کی تائی' کا ایک کردار ٹھونسا ہے مگر اس کا نباہ مشکل ہو گیا ہے اور بعض جگہ سوقیانہ پن پیدا ہو گیا ہے۔ ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ پورن تائی سے مذاق کر رہا ہے مگر یہ مذاق آگے چل کر گندہ مزاحیہ رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ لکھتی ہیں: ''گجر کر اپنی ماں بہنا کے سنگ''، مذاق جس طرز پر ہوتا آ رہا ہے اور ناولٹ کا جو ماحول ہے، اس میں یہ چیز بہت زوروں پر کھٹا کھٹ سے آ کر لگتی ہے (ص ۷۶)۔ اسی طرح صفحہ ۵۷، ۵۸ پر ان کے متعدد جملے خوش مذاقی کا خون کرتے ہیں۔

آگے چلیے، ایک جگہ نافذ، ہاجرہ سے کہتے ہیں: ''تمھاری دلی تمنا معلوم ہوتی ہے کہ میں کسی طرح چلا جاؤں لیکن میں نہیں جاؤں گا اور کیوں جاؤں۔'' (ص) غریب پورن بھی تو آشا سے یہی بات کہتا ہے، ''تم چاہتی ہو میں چلا جاؤں یہاں سے۔ لو نہیں جاتا۔ کر لو ہمارا کچھ'' (ص)۔ اسی طرح تو اردو یکسانیٔ خیال کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ نافذ، ادہم بے سے جو گفتگو کرتے ہیں، 'ضدی' میں وہی گفتگو پورن اور بڑے بھیا کے درمیان دہرائی گئی ہے (ص)۔

محبت اور بدگمانی نے یہ کیفیت پیدا کی کہ ایک طرف ہاجرہ اور نافذ کے درمیان دوسری طرف آشا اور پورن کے درمیان ہلکی ہلکی نوک جھونک اور طعن و طنز کے علاوہ تیز تیز بھی باتیں ہوئیں۔ نافذ کو یہ گمان کہ ہاجرہ، داؤد پر فدا ہے اور پورن کو یہ گمان کہ آشا، رنجی کو چاہتی ہے لیکن یہ بدگمانی محض رقابت کا کرشمہ تھی۔ آخر یہ ہوا کہ:

''آشا؟'' پورن غور سے اسے دیکھنے لگا، جس کا منھ رونے سے پھولا ہوا تھا، ''آشا!...... میں بہت ہی برا ہوں میری آشا!'' وہ کھڑا ہو گیا۔
''لیٹ جائیے'' وہ اسے دھکیلنے لگی۔

یکا یک کسی نے اپنا ہاتھ میرے ہاتھوں پر رکھ دیا اور زبردستی انھیں میرے منھ سے ہٹایا۔ میں نے آنکھ اٹھائی تو دیکھا کہ نافذ بے میرے پاس کھڑے ہوئے ہیں، چہرہ زرد ہے اور جس ہاتھ

''آشا میں کتنا جلد باز ہوں۔ کتنا برا۔ وہ اسے دونوں ہاتھوں سے پکڑے تھا۔ کچھ کمزوری اور کچھ جذبات کا غلبہ، پورن لڑکھڑانے لگا۔ (ص ۷۴)

میں میرا ہاتھ تھا، وہ آگ ہو رہا ہے، بس کلیجے پر چھری چل گئی، غضب ہی ہو گیا۔ ادہم بے اور میں دونوں از سرِ نو بخار آنے کا باعث ہوئے۔
میں: (ہچکیاں روکنے کی کوشش کرتی ہوں)
''چلیے بیٹے، فوراً جا کر لیٹیے۔ خدانخواستہ پھر آپ کی طبیعت خراب ہوئی تو آپ مجھی کو اس کا بانی قرار دیں گے۔'' (ص ۱۴۷)

اب ذرا ایک طوفان خیز منظر سامنے آتا ہے۔ 'بوہاوز'، نافذ اور ہاجرہ کی محبت کا راز خانم آفندی پر افشا کر دیتی ہے اور 'چمکی' پورن اور آشا کے متعلق ماتاجی کو سب کچھ بتا دیتی ہے۔ خانم آفندی کا غصہ قہر بن کر ہاجرہ پر گرتا ہے اور من و عن یہی منظر 'ضدی' میں ہے ماتاجی کا غضب ٹوٹ کر آشا پر گرتا ہے۔

''سنو، میں ان سے کہہ دوں گا کہ شادی کر دیں مجھے روپیہ نہیں چاہیے......'' (ص ۹۱)
آشا نے آئینے میں خود کو پورن کے اتنے قریب دیکھا تو سب کچھ بھول کر ایک دفعہ اس کا سر پورن کے سینے سے لگ گیا۔
''میں آج ہی پتاجی سے کہہ دوں گا، چاہے وہ مجھے مار ہی ڈالیں...... مجھے کسی کا ڈر نہیں۔'' (ص ۹۳)
''اچھا تو یہ ہمت! میں بھی تو دیکھوں اس سورما کو جو کسی سے نہیں ڈرتا۔'' اور ماتاجی اپنے پورے جلال سے تنی ہوئی دروازے میں کالی گھٹا کی طرح منڈلا رہی تھیں۔
''ماتاجی!''
''چپ رہو۔ لاج نہیں آتی؟ انھیں ہونٹوں سے مجھے ماتا کہتے ہو جن سے دو گھڑی ہوئی موری کی گندگی چاٹ رہے تھے۔''
''سنیے تو......''
''میں نے ایک دفعہ کہہ دیا کہ چپ رہو، میں

''اب تو میں اس پر کمر بستہ ہوں اور یہ کرنا ہی پڑے گا، ماں باپ بھائی کوئی مجھے تم سے جدا نہیں کر سکتا۔'' (ص ۱۷۲)
میں نے ان کی گفتگو سنی...... کہ باہر برآمدے میں کسی کے آنے کی آہٹ معلوم ہوئی اور میں سہم کر بلا حس و حرکت اسی طرح کھڑی رہی۔ نافذ بے کے آغوش سے ابھی میں اپنے آپ کو علیحدہ نہیں کر پائی تھی کہ خانم آفندی دروازے پر آ موجود ہوئیں۔ (ص ۱۷۳)
''اماں جان! مجھے بڑی خوشی ہوئی کہ آپ تشریف لے آئیں۔ میں آپ سے تنہائی میں بات کرنا چاہتا تھا۔'' لیکن ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اپنے لڑکے کے پیچھے سے مجھے کھینچ کر سامنے لانے کا ارادہ تھا۔
نافذ بے: (آہستہ سے لیکن ایسے لہجے میں کہ خانم آفندی رک گئیں اور آگے نہ بڑھیں)
''اماں جان! ٹھہر جائیے۔ جو کچھ کہنا ہے، آپ پہلے مجھ سے کہیں، ابھی آپ سے میں نے نہیں

تمھارے منھ نہیں لگ رہی جسے خاندان کی اور باپ کے اونچے نام کی لاج نہ ہو، وہ ماتا کا کیا آدر کرے گا۔ مجھے تو اس چڑیل سے پوچھنا ہے۔'' وہ دو قدم آگے بڑھیں۔
''پہلے آپ میری سنیے، پھر......''
''کیوں کمینی! ہم نے تیری سات پشت کو اسی لیے پالا تھا کہ تو ہمیں موقع پا کر ڈس جائے۔ بول۔ بتا۔ نمک حرام۔'' وہ اور بڑھیں۔
''ماتا جی شما۔'' آشا تڑپ کر ان کے پیروں پر آن پڑی۔
''شما؟ اب میرا گھر اجاڑ کر مجھ سے ہی شما مانگتی ہے...... بول یہ تجھے ہمت کیسے ہوئی۔'' ماتا جی جب جلال میں آتی تھیں تو کالی مائی بن جاتی تھیں۔ انھوں نے اس کے بال پکڑ کر منھ اٹھایا۔
''بس ماتا جی، چھوڑ یے۔'' اسے پورن نے ان کا ہاتھ پکڑ کر الگ کیا۔ ''آپ سنتی تو ہیں نہیں۔''
''پورن تجھے یہ ہمت!'' ماتا جی کا گلا بھر آیا۔
''کیا جھگڑا ہے؟'' جھگڑا تو کچھ ایسا تھا کہ راجہ صاحب کو بھی ان کے بل سے کھینچ لایا۔
''پتا جی!......''
''دیکھ رہے ہیں آپ اپنے سپوت کے لچھن۔ کس صفائی سے میرا ہاتھ مروڑا ہے۔ بھگوان۔'' وہ سر پکڑ کر دھمکیاں دینے لگیں۔
''پورن تم چلو باہر۔'' بڑے بھیا ماں کے غصے سے لرز رہے تھے۔ ''پہلے ماں سے معافی مانگو۔''
''چپ رہو پورن۔ بہت بکواس ہو لی۔'' اور بھیا اسے ننھے بچے کی طرح کھینچتے لے گئے۔ (ص ۹۶)

کہا کہ مجھے کیا کہنا ہے۔''
خانم آفندی: (چلا کر) ''میں کچھ سننا نہیں چاہتی جب تک اس لڑکی کو اس کے جرم کی سزا نہ دے لوں۔ ایک لفظ نہیں سننے کی......''
یہ کہہ کر وہ ایک قدم اور میری طرف بڑھیں۔
نافذ بے: (سختی سے) اماں جان! اتنا غصہ اچھا نہیں۔ اگر آپ نے اس لڑکی کو انگلی بھی لگائی تو قسم ہے اپنے والد کے سر کی، میں کبھی آپ کو اپنی صورت نہ دکھاؤں گا...... (ص ۱۷۴، ۱۷۵)
جلدی سے آگے بڑھ کر میں خانم آفندی کے قدموں پر گر پڑی۔ خانم آفندی ایک لمحہ خاموش رہیں اور پھر یکبارگی جھک کر میرے سر کے بال زور سے پکڑ لیے اور انھیں بے رحمی اور سنگ دلی سے اپنے ہاتھ پر لپیٹا......
نافذ بے نے فوراً آگے بڑھ کر اپنی ماں کے ہاتھ پکڑ لیے اور میرے بال چھٹا کر مجھے اپنی طرف کھینچ لیا......
...... میری نظر دروازے پر پڑی تو نصر اللہ پاشا اور ادہم بے کھڑے ہوئے ہیں، خوف سے دل کے اور ٹکڑے ہونے لگے جیسے ہی نافذ بے کی گفتگو ختم ہوئی، نصر اللہ پاشا آگے بڑھے، نہایت کشیدہ خاطر معلوم ہوتے تھے اور خاموش تھے۔ ان کے قدم کی آہٹ پا کر خانم آفندی نے بھی پھر کے دیکھا اور غصہ سے اور ظاہراً آج پہلی بار یہ اقرار کر کے کہ نصر اللہ پاشا کو اپنے سرکش بیٹے پر ان سے زیادہ اختیار حاصل تھا۔ ''ہاجرہ نے آپ کے بیٹے پر جادو کیا ہے جس کی وجہ سے وہ اس پر فریفتہ ہو گیا ہے اور اس سے شادی کرنا چاہتا ہے اور چونکہ میں نے اس ارادے سے

اسے باز رکھنے کی کوشش کی، میرے ساتھ نہایت بے ادبی اور گستاخی کے ساتھ پیش آیا۔ پھر جب میں نے ہاجرہ کو اس کے قصور کی سزا دینی چاہی تو نافذ نے میرا ہاتھ اس زور سے پکڑا کہ کلائی ٹوٹتے ٹوٹتے بچ گئی۔ کیا آپ اس قسم کا برتاؤ جائز رکھیں گے؟''
نصر اللہ پاشا: (آہستہ سے) ''اس قسم کی گفتگو کرنے کا یہ کوئی موقع نہیں ہے'' (بیٹے کی طرف پھر کر) ''اگر تم اتنے پاگل نہیں ہو جتنا کہ میں سمجھتا ہوں تو فوراً اپنی ماں سے اپنا قصور معاف کراؤ اور میرے ہمراہ مکان چلو۔ تم جو ابھی گفتگو کر رہے تھے وہ تشریح طلب ہے اور میں تمھارا جواب آج شب کو سننا چاہتا ہوں۔''
نافذ بے چپ چاپ آگے بڑھے اور اپنی ماں کا ہاتھ لے کر آہستہ سے بوسہ دیا۔ ''اماں جان، اگر میں نے بے ادبی اور گستاخی کی ہے تو میں آپ سے معافی چاہتا ہوں لیکن اپنے ارادے پر میں اسی طرح قائم ہوں اور ضرور ہاجرہ سے شادی کروں گا......'' (ص ۱۷۸)

ہاجرہ جلاوطن کی جاتی ہے۔ 'ضدی' میں بیچاری آشا کے ساتھ بھی یہی برتاؤ کیا جاتا ہے اور یہ جلاوطنی دونوں جگہ (وہاں نافذ سے اور یہاں پورن سے) پوشیدہ رکھی جاتی ہے۔ اِدھر اروپ سنگھ جی اپنے چھوٹے بھائی پورن کو بہت چاہتے تھے۔ اُدھر ادہم بے اپنے چھوٹے بھائی نافذ بے کو بہت چاہتے تھے۔ یہ دونوں آشا اور ہاجرہ کے بھی ہمدرد تھے اور خوش اسلوبی سے فضا کو درست کرنا چاہتے تھے۔

اروپ: ''پتا جی! بس ایک ہی ترکیب ہے، وہ یہ کہ آشا کو کہیں بھیج دیجیے اور پورن کو خبر نہ ہو، ورنہ یوں چلے جانے میں وہ خود جود کھ جھیلے گا سو الگ، بدنامی تو رہے گی ہی۔''
''کیوں؟ اگر کملا کے پاس بھیج دیں اور اسے تمام

ادہم بے: (ہاجرہ سے) ''تم میری بہن صنیعہ کے یہاں چلی جاؤ۔ خود صنیعہ تمھاری نانی کے ہاتھوں کی کھلائی ہوئی ہیں، وہ تمھارا خیر مقدم کریں گی۔ اگر تم اسے منظور کرو تو میرے رائے ہے کہ تمھارے یہاں سے جانے کی کسی کو خبر نہ کی

معاملہ سمجھا دیں تو وہ ضرور دیکھ بھال رکھے گی......

جائے اور نہ جہاں تم جاؤ گی وہ مقام کسی پر ظاہر کیا جائے، صرف والد سے اس کا ذکر کرنا ضروری ہے......"

فیصلہ ہوگیا۔ دونوں خاموشی سے روانہ کردی گئیں۔ نافذ بے کو ہاجرہ کا کوئی پتہ نہیں۔ نافذ بے اپنے بڑے بھائی پر شبہ کرتے ہیں۔ انھیں شک ہے کہ ہاجرہ پران کی بھی 'نظر کرم' ہے (ص ۲۲۹)۔ پورن بھلا کیوں چوکتا۔ اسے بھی اپنے بڑے بھیا پر شک ہوتا ہے (ص ۱۰۳)۔ غصہ میں انسان پاگل ہوجاتا ہے۔ یہ خیال دونوں جگہ موجود ہے؛ 'ہاجرہ' میں بھی اور 'ضدی' میں بھی۔

ظاہر ہے کہ ہاجرہ کے چلے جانے کے بعد نافذ بے کی تمام خوش دلی ختم ہوجاتی ہے، گرچہ پھیکی مسکراہٹ ان کے چہرے کی زینت رہ گئی۔ اور وہ صرف والدین کی خوشنودی کے لیے اپنی محبت کے جنازے پر سے گزر کر شادی پر آمادہ ہوجاتے ہیں، ان کی شادی عطیہ خانم سے جو صنیعہ خانم (نافذ کی بہن) کی نند ہیں، طے پاتی ہے۔ (ص ۲۵۶، ۲۵۷)

اب ذرا 'ضدی' کی دنیا میں آیئے۔ یہاں پورن کا رنگ بھی وہی ہے، ناکامی نے اس کی زندہ دلی ختم کردی ہے مگر اس کے غم میں بھی مسکراہٹ اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی، ہاں ایک بات یہاں زیادہ ہے۔ پورن کو یقین دلایا گیا ہے کہ آشا کسی وبا میں مبتلا ہوکر مرچکی ہے۔ محبت کی شاخ نہال غم اس کے دل میں ہری ہے مگر وہ والدین کا فرماں بردار ہے۔ اپنے دل پر جبر کر کے شادی کرنا قبول کرلیتا ہے۔ 'ہاجرہ' میں شادی صنیعہ کی نند سے قرار پاتی ہے اور 'ضدی' میں کملا کی نند سے۔ ہاجرہ، صنیعہ خانم کے پاس ہیں اور آشا کملا جی کے پاس۔

(سب نے طرح طرح سے پورن کو بیاہ کے لیے مجبور کیا) ڈاکٹر کہتا ہے کہ شادی سے تمھاری صحت ٹھیک ہوجائے گی۔ "واہ بھیا شادی کوئی دوائی ہے کہ بیمار اچھے ہوجائیں! اور کون کہتا ہے کہ میں بیمار ہوں۔" (ص ۱۰۸)
"بیٹا!" اور ماں کی آنکھوں سے آنسوؤں کی لڑیاں بہہ نکلیں، "میں کیا سکھی ہوں؟"
"اچھا ماں، اب......"
"تم بیاہ کرلو، تمھیں خوش دیکھ کر دو دن میں بھی جی لوں گی، ورنہ......"
"جو جی میں آئے، کیجیے ماتا جی۔" وہ اٹھ کر

صنیعہ: "ہاجرہ! مکان سے خط آیا ہے اور جو خبر تمھیں سنانے والی ہوں، اس سے تمھیں صدمہ پہنچے گا۔ یہ نافذ کا خط ہے۔ وہ عطیہ سے شادی کی درخواست کرتے ہیں لیکن میں نہیں سمجھتی کہ وہ خوشی سے شادی کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں، "ابا جان اور اماں کا خیال ہے کہ میرا علاج سوائے اس کے اور کچھ نہیں ہے کہ میں جلد شادی کرلوں، حالاں کہ مجھے اس کی مطلق پروا نہیں کہ ان کی نافرمانی سے میرا کیا حال ہوگا تاہم میں ایسا کرنا نہیں چاہتا۔
ابا جان نے عزت پاشا کو لکھا ہے۔ اس میں شک

کمرے میں جا پڑا۔ (ص ۱۰۹)
"بھول گئے نا؟ اتنی جلدی بھول گئے پورن سنگھ جی۔" آشا نے اپنی کوٹھری کی زمین پر گر کے سوچا۔ (ص ۱۱۰)

نہیں کہ میں اپنی تقدیر سے نالاں ہوں لیکن اپنی بی بی پر اپنے دل کے چھالے ہرگز نہ پھوڑوں گا۔" (ص ۲۵۷)
تاہم نافذ بے کی شادی کی خبر سن کر دل کو سخت چوٹ لگی۔ (ص ۲۵۷)

اس منظر کا، دونوں کتابوں میں جائزہ لیجیے۔ بالکل ایک سے ہیں۔
اب آگے چلیے۔ شادی کی تقریب سر پر ہے۔ یہاں بھی اہتمام ہو رہا ہے، وہاں بھی اہتمام ہو رہا ہے۔ آشا بھی سینے پرونے میں مشغول ہے، ہاجرہ بھی سینے پرونے میں مشغول ہے۔ شادی کے جوڑے تیار ہو رہے ہیں، مگر ہاتھ کہیں اور ہیں، دل کہیں اور۔

"آشا! دیکھو تو تم نے سارے پھوسڑے نکال دیے اس میں" شانتا بائی نے اسے کوئی کپڑا دکھا کر ایک جھٹکے سے خوابوں کی دنیا سے گھسیٹ لیا۔
"کیا...... ہاں......شانتا بائی یہ کپڑا ایسا ہی ہے، میں نے تو بہت سنبھالا۔"
"خاک سنبھالا، اب اسے الگ سینا ہاتھ سے، ورنہ تمھارا تو من ہی نہیں لگتا۔" وہ کپڑا آشا پر پھینک کے چل دی۔ (ص ۱۱۳)

عطیہ کی والدہ: (منھ بگاڑ کر) "یہ لو لیکن میں چاہتی ہوں کہ ریشم کی ذرا احتیاط کرو، تمھارا تو ایسا خیال معلوم ہوتا ہے کہ کہیں میرے پاس خزانہ چھپا ہوا ہے۔"
جی تو یہی چاہتا تھا کہ تمام سینا پرونا ان کے سر پر پھینک ماروں اور چلی جاؤں لیکن عقل مانع ہوئی اور بیٹھی سیتی رہی۔ (ص ۲۶۱)

یکسانی صرف اتنی ہی نہیں ہے اور یکسانی کیا؟ جب دو چیزیں ایک ہی ہوں تو وہ ایک ہیں، ان کو یکساں کیا کہا جائے۔ حتیٰ کہ آشا جب کملا جی کے یہاں آئی ہے، شام لال اس پر ڈورے ڈال رہے ہیں۔ (اس لیے کہ) ہاجرہ جب سے صنیعہ خانم کے یہاں پہنچی ہے، حسین بے اس کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ دونوں کتابوں میں ان دونوں کی تفصیل بھی دیکھ لیجیے۔

آخر شادی کا دن آپہونچا بلکہ برات آگئی۔ ایسے موقع پر عموماً گھر کی عورتیں بڑی ہوں یا چھوٹی؛ برات کی آمد کا نظارہ سب کے لیے پُر بہار ہوتا ہے۔ سب تاکنے جھانکنے کے لیے کھڑکیوں اور جھروکوں کی طرف لپکتی ہیں۔ یہاں بھی یہی ہوا:

گھنٹوں تو رسالہ پلٹن نکلتی رہی اور پھر باقی ہاتھی گھوڑے۔ آشا بھی دو تین چھوکریوں کے ساتھ ایک کھڑکی میں پھنسی تماشا دیکھتی رہی۔

عطیہ کی والدہ (گھبرا کر): "چلو ہاجرہ، نافذ بے آیا ہی چاہتے ہیں اور ہم سب انھیں جھانکنے جا رہے ہیں۔" میں چپ چاپ ان کے پیچھے ہولی

''ارے ہٹوتو چڑیلوں،'' شانتا بائی نے دوایک کو الگ کر کے کھڑکی میں اپنا سراڑا دیا۔
''ہٹو جی، تمھیں برات دیکھنے نہیں دیں گے، واہ جی لیکن دلہن بھی برات دیکھنے بچوں کی طرح دوڑتی ہوگی۔'' ایک بولی، ''مگر اپنی بائی ہے بھی تو بچہ۔''
پھولوں اور کپڑوں کے بنڈل میں سے چہرہ بھی نہ دکھائی دیتا تھا، شانتا شوق اور تجسس کا مجسمہ بنی اس کا چہرہ ڈھونڈ رہی تھی اور آشا...... اس کی نظروں سے وہ چہرہ دور کب ہوا تھا۔ برات مڑ گئی اور سب عورتیں دوسری طرف بھاگیں۔ آشا کھوئی ہوئی وہیں کھڑی رہی۔ اسے جانا بھی کہاں تھا۔ آہستہ آہستہ اس کا سر چوکھٹ پر گر گیا اور لمبی لمبی سانسیں کھینچنے لگی۔ (ص ۱۱۶)
پھر شادی کی دھوم دھام سے علیحدہ وہ ماتا جی کی اجڑی حویلی میں خاموش پلنگڑی پر پڑی تھی۔ دل ڈوبتا تھا اور اس میں ایک ٹہوکا سا لگتا تھا اور وہ جاگ پڑتی تھی۔ (ص ۱۱۶)

مگر کچھ سوچ کر میں نیچے دوڑ گئی۔ دروازہ کھول کر اندر داخل ہوئی تو کوئی اور بھی میرے پیچھے پیچھے اس کوٹھری میں آ گیا تھا، پھر کر جو دیکھا تو عطیہ خانم تھیں۔
عطیہ: (گھبرا کر) مہربانی ہو جو کسی سے کہو نہیں۔ میں بھی دیکھنا چاہتی ہوں کہ وہ کس طرح کے ہیں اور یہ نہیں چاہتی کہ لوگ جان لیں کہ میں یہاں سے جھانک رہی ہوں۔''
گاڑی کی آواز سن کر ہم دونوں ادھر مخاطب ہو گئے اور جھک کر باہر جھانکنے لگے۔ نافذ بے اترے۔ وہ مجھ سے اس قدر قریب تھے کہ کھڑکی کھول کر میں چاہتی تو ہاتھ بڑھا کر انھیں چھو سکتی تھی، ان کی پشت میری طرف تھی اس لیے چہرہ نہ دیکھ سکی لیکن ان کی گفتگو صاف سنائی دیتی تھی اور جوں ہی وہ پرانی دل فریب آواز جس سے میں اچھی طرح آشنا تھی، کان میں آئی۔ میں نے مجبور ہو کر اپنا سر کھڑکی پر رکھ دیا کہ عطیہ خانم میرا چہرہ نہ دیکھ سکیں۔ عطیہ خانم چلی گئیں اس خوف سے کہ لوگوں کو معلوم نہ ہو جائے کہ وہ وہاں تھیں۔ اب میں تنہا تھی۔ زمین پر لیٹ گئی اور خوب آنسوؤں سے اپنا منھ دھویا۔ (ص ۲۶۴)
شادی کا سب سامان تیار تھا۔ دلہن کا تخت بھی بن چکا تھا۔ نوشہ کا جوڑا بھی سی لیا گیا تھا۔ ......
میرے سر میں درد بہت تیز تھا، میں شام ہی سے اپنے کمرے میں چلی گئی اور اندر سے قفل لگا دیا تھا۔ (۲۷۲)

عین شادی کی تقریب میں ایک حادثہ پیش آتا ہے۔ چھت گرتی ہے اور آگ لگ جاتی ہے۔ نافذ بے عطیہ کو گود میں لے کر بچانے کی غرض سے بھاگتے ہیں۔ پتہ چلتا ہے کہ ہاجرہ اندر ہی ہے۔ جان جوکھوں

میں ڈال کر ہاجرہ کو آگ کے سمندر سے باہر نکال لاتے ہیں۔ (ص ۲۹۱)
'ضدی' کی دنیا میں بھی یہی حادثہ (غالباً حادثۂ) پیش آتا ہے۔ پورن کی شادی کملا کی نند شانتا سے ہو رہی ہے کہ آگ لگ جاتی ہے۔ پورن شانتا کو لے کر بھاگتا ہے مگر وہ آشا کو وہاں دیکھ لیتا ہے۔ آشا کو گود میں لے کر وہ شعلوں میں گھستا ہوا باہر آ جاتا ہے (ص ۱۲۱، ۱۲۲)۔
نافذ خود غرض نہ تھا، اس نے ہاجرہ کو بچا لیا مگر اس کے معنی یہ نہ تھے کہ سب بچ گئے۔ وہ ہاجرہ کو ایک جگہ بٹھا کر پھر آگ میں کودتا ہے اور دوسروں کی جان بچاتا ہے۔ (ص ۲۹۱)
چغتائی ہونے کے بعد عصمت صاحبہ سے یہ ممکن نہ تھا کہ وہ بہادری سے متاثر نہ ہوتیں۔ پورن کو بھی بہادر دکھایا گیا۔ وہ بھی آشا کو ایک جگہ کھڑا کر کے دوسرے اعزہ کی جان بچانے چلا جاتا ہے۔ (ص ۱۲۳)

پھیرے پڑ چکے تھے اور پٹاخے پھٹ رہے تھے......
دروازے کے سامنے ہی تھوڑی سی جگہ صاف کر کے ناچ بھی ہو رہا تھا۔ آج چمکی نہ جانے کتنے دنوں کے بعد ناچ رہی تھی۔ ایک بان نہ جانے کب آ کر پردے کے پاس گر گیا تھا اور پردہ مع ساتھ کے کواڑ اور کاغذ کی سجاوٹ کے ہولے ہولے سلگ رہا تھا۔ (ص ۱۱۸)
''آگ''، مجمع چیخا اور ذرا سی دیر میں بجلی کا تار جل اٹھا، ایک قیامت برپا ہو گئی۔ شعلوں کی روشنی میں پورن نے سہمی ہوئی شانتا کی طرف ایک بار دیکھا۔ دھوئیں اور گرمی سے وہ گر رہی تھی اور کسی کا نام نشان بھی نہ تھا۔ ذرا سی دیر میں شعلے آسمان سے باتیں کرنے لگے۔ اس نے گرتی ہوئی شانتا کو سنبھالا اور پچھلے کمرے کی طرف بڑھا۔ بجلی کے تار سے اوپر بھی آگ لگ رہی تھی، وہ برآمدے کی طرف مڑا۔ باہر دھندلی روشنی میں اس کی روح پھر دنیا سے کھینچ کر مرگھٹ میں پہنچ گئی۔ آشا دنیا سے بے خبر دیوار سے سر لگائے کھڑی تھی۔
''آشا!'' پورن کے گلے سے نکلا۔

میں آہستہ سے اس کمرے میں چلی گئی جہاں کہ دلہن کی پوشاک بدلنے والی تھیں......اور اپنے خیالات میں غلطاں و پیچاں تھی کہ کسی کی دہشت ناک چیخ میرے کان میں آئی، اسے سن کر میں سہم گئی۔ اس کے بعد متواتر اسی قسم کی چیخیں آنا شروع ہوئیں اور پھر لوگوں کے اِدھر اُدھر دوڑنے کی آواز سنائی دینے لگی۔ میں نے دوڑ کر دروازہ کھولا اور اس کے کھولتے ہی ایک مہیب دھڑاکا سنائی دیا...... پھر یکا یک ایک شعلہ میں نے دیکھا کہ ہال کے بیچ میں ایک غار پڑ گیا ہے۔ ......معلوم ہوا کہ نوشہ جو زر لٹا رہے تھے، اس کے لوٹنے کے لیے جو بھیڑ جمع ہوئی تھی، اس کے بوجھ سے چھت کی ایک کڑی ٹوٹ گئی۔ چھت بیٹھ گئی، جھاڑ گر پڑا، پردوں میں آگ لگ گئی جو کہ اب بڑی تیزی سے جل رہے تھے۔ میں نے گھبرا کر اِدھر اُدھر نظر کی، نافذ بے کا پتہ نہ تھا۔ کہیں وہ بھی انھیں بدقسمت لوگوں کے ساتھ تو نہیں دب گئے جو میری نظروں کے سامنے کچلے پڑے تھے۔ اسی تشویش ناک حالت میں اپنے قدموں کے پاس ہی اس غار میں نظر کر رہی تھی کہ یکا یک ایک شخص میرے پاس سے ہوا کی

آشا چونک پڑی، مگر زیادہ دیر کے لیے نہیں۔ شانتا کو پورن کے بازوؤں میں دیکھ کر وہ پھر اسی طرح بے کسی کے دریا میں ڈوب گئی، اس کے جسم کی ساری نسیں ڈھیلی پڑ گئیں اور گرم گرم دھوئیں نے اس کا حلق بھینچ دیا۔
پورن نے شانتا کو چھوڑ دیا جو حیران دونوں کو دیکھ رہی تھی، اس نے اڑتی اڑتی کچھ افواہیں سنی تو تھیں۔ (ص۱۲۱)
......ایک لمحے کے بعد پورن نے فیصلہ کیا۔ وہ جھپاکے سے آشا کو لے کر برآمدے میں نکل آیا۔ ''آشا اب تم نہیں جا سکتیں مجھے چھوڑ کر۔'' اس نے ایک پیاسے کی طرح اسے کلیجے سے لگا کر کہا، ''بولو یہ کیا چال تھی سارے گھر کی۔ میں سمجھا......اب میں سمجھا۔ لیکن بس اب ہو چکا کھیل۔ چلو آشا ہم تم بھاگ چلیں اس مکار دنیا سے......چلو......'' وہ جلدی جلدی پیڑوں کی آڑ میں بڑھنے لگا، ''مگر ٹھہرو......آشا ذرا ٹھہرو...... میری دیدی اور اس کے بچے، نہ جانے ان کا کیا حشر ہوگا۔ تم یہاں ٹھہرو میں ذرا دیکھ آؤں۔'' وہ اسے پیڑ سے گڑیوں کی طرح اٹکا کے چلا گیا۔
(ص۱۲۳)

طرح گزر گیا۔ میں نے جلدی سے پھر کے دیکھا تو نافذ بے کی جھلک معلوم ہوئی۔ کسی بیہوش کو وہ اپنی گود میں دوڑ کر لیے جا رہے تھے۔ روپہلی نقاب سے میں نے پہچانا کہ یہ عطیہ خانم تھیں۔
(ص۲۸۹)
میں اپنی جگہ سے نہ ہلی۔ اس کے بعد یاس و ناامیدی کا دریا موجزن ہوا اور میں اس میں غوطہ زن رہی۔ نافذ بے کو عطیہ خانم کا تو خیال آیا اور میری مطلق فکر نہ ہوئی کہ زندہ تھی یا مر گئی۔ ابھی سے وہ مجھے بھول گئے۔ اس غار سے ہٹ کر میں وہیں زمین پر بیٹھ گئی اور ہاتھوں سے منھ چھپا لیا۔ سب نافذ بے کے ساتھ ہی بھاگ گئے تھے۔ یکا یک کسی نے میرا نام لے کر پکارا، ان کی آواز سن کر میں نے جلدی سے سر اٹھایا لیکن ابھی جواب نہ دینے پائی تھی کہ انھوں نے مجھے گود میں اٹھا لیا اور دوڑ کر زینہ سے لے گئے جو کہ نوکروں کے مکانوں کی طرف جاتا تھا اور جہاں اب تک آگ پہنچنے نہیں پائی تھی۔ وہاں لے جا کر انھوں نے مجھے اتار دیا۔ میں نے دیکھا کہ ان کا چہرہ دھوئیں سے سیاہ ہو رہا ہے لیکن آنکھیں جوش محبت و اضطراب سے چمک رہی تھیں۔
''میری جان! خدا کا شکر ہے میں ٹھیک وقت پر پہنچ گیا اور تمھاری جان بچ گئی۔'' میں ابھی تک ان سے لپٹی ہوئی تھی اور کانپ رہی تھی۔ وہ مجھے صحن میں لے جانے لگے تو میں نے دریافت کیا، ''اور تمھاری بہن؟'' نافذ بے نے کہا، ''خدا کا شکر ہے، وہ اور بچے سب بخیریت ہیں۔ لو پیاری تم یہاں بیٹھ جاؤ۔ دیکھو میرے سالے اور بہنوئی ابھی تک وہاں ہیں۔ جو بچ سکے اسے بچانا

چاہیے، یہ کہہ کر وہ چلے گئے۔ (ص۲۹۱)

نافذ بے آگ میں پھنسے ہوئے لوگوں کی جانیں بچانے کی کوشش میں لگے ہوئے تھے اور یہاں ہاجرہ کے پاس حسین بے آئے، انھوں نے ہاجرہ کو سمجھایا، طنز کیا اور حالات بتائے۔ ''نافذ بے، ہاجرہ کو لے کر اب کہیں چلے جائیں گے۔ اگر وہ یہاں کھڑی رہی تو نافذ بے ہرگز اس کو لے کر کہیں چلے جانے میں دیر نہیں کریں گے مگر کیا یہ مناسب ہے؟ نافذ بے شادی کر چکے ہیں، عطیہ کی زندگی برباد ہو جائے گی۔ بہتر ہے کہ تم یہاں سے فوراً غائب ہو کر کہیں دور دراز چلی جاؤ۔'' ہاجرہ متاثر ہوتی ہے اور اسی دم وہاں سے روانہ ہو جاتی ہے۔ نافذ بے آتے ہیں مگر ہاجرہ جا چکی ہے (ص۲۹۳)
'ضدی' میں بھی بالکل یہی کھیل کھیلا گیا ہے۔ پورن دیدی کی جان بچانے میں مشغول ہے اور یہاں شام لال، آشا کے سامنے بالکل وہی باتیں کہہ رہا ہے جو حسین بے نے ہاجرہ کے سامنے رکھی تھیں۔ نتیجہ ایک ہی ہے، آشا فرض کو محبت پر فوقیت دیتے ہوئے روانہ ہو جاتی ہے۔ پورن واپس آتا ہے مگر آشا موجود نہیں۔ دونوں کتابوں میں ہر منظر اور ہر کیفیت اور ہر بات دیکھنے کے قابل ہے۔ دیکھیے شام لال اور حسین کا انداز کلام کیا ہے اور طنز کے تیر کیسے ہیں:

شام لال: ''ہوں......تو یہ ترکیب ٹھیک ہے...... کیوں آشا دیوی، کہتی تو ہوگی کہ منھ سے نوالہ کھینچ لائیں......رانی صاحبہ......ہے تو بات ٹھیک...... مگر یہ بھینٹ اچھی نہیں، ......یہ پورن سنگھ جی کے جیون کی بھینٹ تو کچھ ذرا اونچی ہے......تم نے یہ بھی سوچا کہ اس کا وواہ ہو گیا ہے......اور اب اس کا ہی نہیں شانتا بائی کا جیون بھی اس کے ساتھ ہے۔......اور تمھیں کیا ملے گا؟......تم تو ایک ویشیا ہی کہلاؤ گی......تمھاری حالت ایک ویشیا جیسی ہوگی جس نے پورن کا سب کچھ چھٹا دیا......تم ابھی یہاں سے چل دو......تم یہاں سے چلی جاؤ تو پھر پورن تمھیں تلاش نہ کر سکے گا۔'' آشا اٹھ کھڑی ہوئی، ''میں چلی جاؤں گی۔''
''ہاں دیکھو جلدی کرو، یہ ادھر سڑک ہے......''
(ص۱۲۶)

حسین بے: ''میں تمھاری چال سمجھ گیا۔ بہتر ہے کہ اب سچ سے انکار نہ کرو، کیا یہی وجہ تھی کہ نصر اللہ پاشا نے تمھیں یہاں بھیج دیا اور تمھارے یار کو بھی یہی لازم تھا کہ برے بھلے جس طرح ہو سکے، یہاں آ کر تم سے ملے؟ ......میری صلاح مانو تمھاری بہتری اسی میں ہے کہ یہاں سے غائب ہو جاؤ۔ نہ تو تمھارا عاشق اور نہ صنیعہ خانم؛ کوئی تمھیں نہ بچا سکے گا۔ تم بے عزتی کے ساتھ یہاں سے نکال دی جاؤ گی۔ بہتر ہے کہ آپ ہی چلی جاؤ، سب ہی سمجھیں گے کہ تم آگ میں جل کر مر گئیں اور یہ معاملہ یوں ہی دبا دیا جائے گا۔'' یہ کہہ کر وہ رخصت ہوا۔ مجھے جو کچھ کرنا تھا، میں دل میں ٹھان چکی تھی۔ میں نے دوسرے کپڑے پہن لیے اور اوپر سے فرغل ڈال صحن کے پار ہو گئی اور تیزی سے آنکھ بچا کر مکان کے باہر چلی آئی۔

سڑک پر جا کے میں نے ایک لحظہ دم لیا اور سوچنے
لگی کہ کس طرف جانا چاہیے۔(ص۲۹۴)

یہ آپ کو معلوم ہے کہ کرن سنگھ، کملا کے پتی ہیں جن کے یہاں آشا کو پورن سے چھپا کر بھیجا گیا تھا۔ شام لال، کرن سنگھ کا غریب رشتہ دار بھائی ہے اور اسی حیثیت سے گھر میں رہتا تھا۔ کملا، راجہ صاحب کی بیٹی اور پورن کی بہن ہیں۔ دوسری طرف عزت پاشا، صنیعہ خانم کے شوہر ہیں جن کے یہاں ہاجرہ کو، نافذ بے سے چھپا کر بھیجا گیا تھا۔ حسین بے، عزت پاشا کا بھائی، صنیعہ خانم کا دیور ہے۔ صنیعہ خانم، نظر اللہ پاشا کی بیٹی اور نافذ بے کی بہن ہیں۔ عدالت خانم کے ناول 'ہاجرہ' اور عصمت چغتائی کے ناولٹ 'ضدی' دونوں کا مطالعہ اگر آپ سرسری بھی کریں تو صاف نظر آ جائے گا کہ دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے؛ اور 'فرق نہیں ہے' کا مطلب یہ ہے کہ عدالت خانم کی ساری ذہنی کاوشوں کو عصمت چغتائی نے دونوں ہاتھوں سے سمیٹ کر اپنا لیا ہے۔ عطیہ خانم، جن کی شادی نافذ سے کی گئی، وہ صنیعہ کی نند اور شانتا بائی جن کا وواہ پورن سے کیا گیا، وہ کملا کی نند۔ انتہا یہ ہے کہ رشتوں تک میں کوئی فرق نہیں۔

ایسی شادی کا نتیجہ کبھی اچھا نہیں ہوتا۔ ان کا مجروح دل اس 'زبردستی' کی بیوی سے نہ مل سکا۔ عطیہ بیگم بری صحبت میں پڑ گئیں اور ایک دن یہ ہوا کہ عطیہ علانیہ نافذ کو چھوڑ کر چلی گئیں (ص ۲۹۸)۔ 'ضدی' میں بھی یہی ہوتا ہے۔ شانتا، پورن کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے اور اپنی علیحدگی اور روانگی کی اطلاع ایک خط سے پورن کو دے دیتی ہے (ص۱۴۹، ۱۵۰)۔ عطیہ کی علیحدگی سے ٹوٹا ہوا دل اور بھی چور ہو جاتا ہے مگر نافذ بے کی رگوں میں ترکی خون ہے، وہ برداشت کرنے کی کوشش کرتا ہے، مگر پورن میں نہ ایسا خون ہے نہ ایسا حوصلہ۔ حالاں کہ ہاجرہ اپنی محبت کو بدستور اپنے سینے سے لگائے صبر وثبات کے ساتھ دن گزار رہی ہے اور آشا بھی۔

آشا نے در در کی ٹھوکریں کھانے کے بعد اپنے ہی گاؤں میں پناہ لی۔ جب وہ ٹوٹے پھوٹے گھر میں پہنچی تو اس کا جی چاہا اس میں آگ لگا کر جل مرے لیکن تھوڑی دیر میں گاؤں والوں کو پتہ چل گیا اور اس کی سہیلیاں ہمجولیاں دوڑ پڑیں، اس پر سوالوں کی بوچھاڑ ہو گئی۔ اسے معلوم تھا کہ ایک لمبا سا خواب دیکھ کر جاگی ہے اور وہ جلدی جلدی اسے بھولنے کی کوشش کرنے لگی۔ اسے پورن کا خیال آتا تو تھا مگر اسی طرح جیسے بلند آسمان پر چمکتے ہوئے منور چاند کا۔ چاندنی راتیں اس کی آنکھوں میں بری طرح کھٹکتیں۔(۱۵۴)

آج کش آغاز آئے ہوئے مجھے پانچ برس ہو چکے تھے۔ وہ جون کا مہینہ تھا، جب میں نے عزت پاشا کے یہاں سے آنے کے بعد ایک شب انھیں پرانے غم خوار شیخ کے دروازے پر دستک دی تھی۔ اس روز سے آج تک میں انھیں شریف میاں بی بی کے یہاں رہتی تھی۔ دونوں مجھے بیٹی کی طرح سمجھتے تھے اور میں بھی ان سے بے حد محبت کرتی تھی۔...... پھر بھی قسطنطنیہ کبھی کبھی ضرور یاد آ جاتا تھا۔ اور میں (گزشتہ شب کی گفتگو کی بنا پر) اپنے دل سے یہ سوال کر رہی تھی کہ اگر روس سے لڑائی چھڑ گئی اور نافذ بے

بھی اس میں شریک ہوئے تو جو فکر و تردد ان کی
سلامتی جان کا مجھے ہوگا، اس سے کیوں کر جاں بر
ہو سکوں گی۔(ص۲۹۷)

بالآخر برسوں کے بعد ہاجرہ واپس لائی جاتی ہے اور نافذ اس کے ساتھ شادی کر کے خوش وخرم زندگی گزارتا ہے (ص۳۰۲)، مگر 'ضدی' میں ایسا نہیں ہوتا۔ آشا واپس تو بلائی جاتی ہے مگر کب؟ جب پورن مصائب کو برداشت نہ کر کے دو ہی سال میں زندگی سے اکتا گیا ہے اور موت اسے لینے خود آتی ہے۔ وہ دق کا مریض ہو چکا ہے اور اب آخری وقت ہے۔ آشا آتی ہے۔ اپنے مریض کا حال دیکھتی ہے مگر دیکھتے ہی دیکھتے چند لمحوں کا مہمان چل بستا ہے۔ آشا کی بھی شادی ہوتی ہے مگر موت کے بعد۔ وہ تیل چھڑک کر آگ لگا لیتی ہے اور پورن کے ساتھ ستی ہو جاتی ہے۔(ص۱۵۹، ۱۶۰)

جی چاہے اس آخری مرحلے کی کہانی بھی سن لیجیے دونوں سے:

(بڑے بھیا اروپ سنگھ جی آشا کے گاؤں پہنچ گئے) ''پورن کی طبیعت خراب ہوتی جاتی ہے۔''
اروپ نے اسے شانتا اور مہیش کا ڈرامہ بتائے بغیر کہا: ''ماتا جی اکیلی ہیں۔ تمھاری بھابھی......''
وہ شرمائے۔
''بہو تو اچھی ہیں، اروپ بھیا۔''
ہاں، مگر پورن کی تیمارداری کے لیے۔''
''مجھے جانے میں تو کچھ نہیں۔ راموکی ماں کو ذرا کم دکھائی دینے لگا ہے۔''
آشا بہانے کر رہی تھی، آخر بہو جی موجود تھیں اور دنیا میں نوکروں کی کمی نہیں تو پھر آخر وہ کیوں یاد آئی۔ آم کھائے کوئی اور پات گنے آشا۔
''بہو تو...... وہ میکے گئی ہوئی ہیں۔''
''اچھا کیا کوئی امید ہے؟'' آشا کے دل میں چوٹ لگی۔
''ہاں، وہ ان کی ماں بیمار ہیں،'' اروپ سٹپٹائے ''تم گھر چلو سب معلوم ہو جائے گا۔ آشا......''
وہ کچھ کہتے کہتے رک گئے۔ جب پورن کو معلوم

ایک روز صبح کے وقت بی گل فدا گھبرائی ہوئی میرے پاس آئیں۔ ''ہاجرہ کوئی شخص تم سے ملاقات کرنا چاہتا ہے۔'' میں جلدی سے دوڑ کر گئی، دیکھا ادہم بے ہیں۔ انھوں نے میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر اور زور سے دبا کر کہا، ''ہاجرہ میں تمھیں گھر لے جانے آیا ہوں۔ نافذ تو اس وقت میدان جنگ میں ہیں لیکن ابا جان نے مجھے بھیجا ہے اور کہا ہے کہ اس وقت وہ تم کو بحیثیت نافذ کی دلہن کے واپس بلاتے ہیں۔''
دوسرے ہی روز بی گل فدا اور شیخ کا تہہ دل سے شکریہ ادا کر کے ہم دونوں روانہ ہوئے۔ قسطنطنیہ میں دلیہ خانم اور وحیدہ خانم مجھے دیکھ کر باغ باغ ہو گئیں۔ صنیعہ خانم مع عزت پاشا بھی وہاں موجود تھیں۔ نصر اللہ پاشا میرے ساتھ نہایت مہربانی سے پیش آئے، بڑی محبت سے مجھے پیار کیا اور کہا، ''ہاجرہ! یہ ممکن ہے کہ تم ہم سب کو معاف کر دو؟......''

ہوا کہ آشا آرہی ہے تو وہ جھلا اٹھا۔(ص۱۵۵)

معلوم نافذ بے کو بھی تھا کہ ہاجرہ کو واپس لایا جارہا ہے۔ نافذ بے کے بہنوئی 'علی بے' نے جو (وحیدہ خانم کے شوہر تھے اور خود بھی فوجی افسر تھے) اپنے فوجی دستے کے ساتھ ہاجرہ کے گاؤں سے گزرتے ہوئے اس کو پالیا تھا۔ وہ اس سے ملے تھے اور گھر کے تمام حالات اس کو بتا چکے تھے۔ عطیہ خانم کی علیحدگی اور خانم آفندی کی وفات کا ذکر بھی کر چکے تھے، حتیٰ کہ یہ بھی کہہ چکے تھے کہ ''اگر اناطولیہ کے کسی ترک سے تمھاری شادی نہیں ہوچکی ہے تو اب نافذ کے ساتھ ہوجانے میں کوئی امر مانع نہیں ہے۔ کہو تو میں ان سے کہہ دوں کہ 'تمھیں کوئی عذر نہیں۔' نافذ بے طرابزون میں ہیں، اعلان جنگ تک اور میری فوج کو بھی وہیں قیام کرنے کا حکم ہوا ہے۔ ان سے ملاقات ہوگی، میں تمھارے اتفاقیہ ملنے کا ذکر ان سے کروں گا' اور مکان بھی لکھ دوں گا۔ نصراللہ پاشا تمھاری خیروعافیت سن کر خوش ہوں گے۔'(ص۲۹۹)

یہ بالکل فطری رفتار تھی کہانی کی۔ ہاجرہ کا پتہ مل جانے کے بعد لازمی تھا کہ اس کو لانے کے لیے کسی کو بھیجا جائے، چنانچہ نافذ بے کے بڑے بھائی ادہم بے روانہ کیے گئے جو عزت واحترام کے ساتھ اس کو لے کر واپس آئے، مگر عصمت چغتائی نے عدالت خانم کی روش چھوڑ کر اپنی راہ جو اختیار کی تو بھٹک گئیں، اور کہانی کے اختتام میں فرق آگیا۔ ایک طربیہ کو عصمت چغتائی نے زبردستی المیہ بنادیا اور وہی پرانا پائمال رنگ خاتمے پر جھلکتا نظر آتا ہے۔ اس ٹریجک اختتام میں (جوان کا اپنا ہے) وہ دقیانوسیت سے الگ نہیں رہ سکیں۔

عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

دروازے پر کھٹکا ہوا اور وہ جلدی سے مڑا۔
آشا نے بمشکل اس بھیانک مجسمے کو دیکھ کر خود کو روکا لیکن وہ اسے لڑکھڑاتا ہوا دیکھ کر جلدی سے لپکی۔ ان سوکھے سوکھے ہاتھوں نے اسے بھوکے درندے کی طرح جکڑ لیا۔
آج وہ سب کچھ بھول کر بے حیائی سے اس سے لپٹ گئی، نازنخروں کا وقت بیت چکا تھا......اسے محسوس ہوا جیسے ان ہڈیوں کے پنجر میں انجن چلنا شروع ہوا۔ ایک خاموش شور اور ایک جھٹکے کے ساتھ نظام درہم برہم ہوگیا۔
جلدی سے اس نے کمرے کی کنڈی چڑھائی اور میز پر سے سینے پر مالش کرنے کی پوری شیشی حلق میں انڈیل لی۔ رات کو دھیمی روشنی دینے والا

عدالت خانم لکھتی ہیں:

نافذ بے اور علی بے دونوں پلونا میں تھے۔ اور وہاں کے بےنظیر مقابلے کا حال ہم لوگ نہایت فخر کے ساتھ پڑھتے تھے لیکن ان کے واپس آنے میں پھر بھی ابھی ایک عرصہ تھا۔ لیکن خدا نے وہ دن بھی بہت جلد دکھایا اور ان کو لانے کے لیے کشتی بھیجی گئی۔ اس لیے کہ ہم لوگ دیہات والے مکان میں تھے، میں باغ میں چلی گئی اور وہاں ان کے آنے کی منتظر رہی۔ اگر وہ مجھے واقعی بھول گئے ہوں تو میری نسبت کیا خیال کریں گے، یہ کہ بلا ان کے بلائے ہوئے میں وہاں موجود تھی، اگر اس وجہ سے وہ مجھے شوخ اور گستاخ سمجھیں تو بیجا نہ ہوگا۔ دل سے اسی طرح کی باتیں کررہی تھی کہ کسی کے آنے کی آہٹ

لیمپ اٹھا کر چاروں طرف تیل چھڑکا اور پھر وہ ایک نئی دلہن کی طرح سیج پر چڑھ گئی۔ اس نے دیا سلائی لے کر چاروں طرف تیل میں آگ لگادی اور پورن کی آغوش میں لیٹ گئی۔ (ص۱۵۹، ۱۶۰)

معلوم ہوئی اور اپنی جگہ سے ایک ذرا بھی حرکت نہ کرنے پائی تھی کہ کسی نے بڑے زور سے اور عجیب اشتیاق سے مجھے سینے سے لگالیا......(ص ۳۰۳)

یہ اختتام 'ضدی' کا ہے اور یہ اختتام 'ہاجرہ' کا۔

ابھی ابھی، ذرا اوپر عرض کیا جاچکا ہے کہ عصمت چغتائی نے عدالت خانم کی روش چھوڑ کر اپنی راہ جو اختیار کی تو بھٹک گئیں۔ مگر جب انھوں نے 'ضدی' فلم بنائی تو پھر راہ پر آگئیں اور 'ضدی' کا اختتام طربیہ میں بدل گیا۔ گویا اختتام کے ردوبدل سے کتابیں اور داستانیں تیار ہوجاتی ہیں۔ طربیہ کو المیہ بنادینے سے آدمی مصنف ہوجایا کرتا ہے۔ کسی غیرملکی مصنف کی کتاب کو کسی کی 'سرگزشت' کا رنگ دے کر درنیاز وا کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ سب کیوں؟ آخر کیوں؟ تعجب تو یہ ہے کہ گناہ ان لوگوں سے سرزد ہوتا ہے جو خود بھی تخلیق کرسکتے ہیں، جو خلاق، معمار اور آرٹسٹ ہیں۔ اور چغتائی صاحبہ نے تو 'ضدی' میں کسی اچھی فن کاری کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ نام ہی کو لیجیے: 'ضدی'۔ ایک محض بے جوڑ سا نام ہے مگر انھوں نے پوری ضد کے ساتھ اس نام کو نباہنے کی کوشش کی ہے۔ آخر میں لکھتی ہیں، ''وہ اگر بگاڑ نہ دیا گیا ہوتا تو اتنی ضد اس میں کہاں سے آتی؟'' (ص۱۵۰)۔ پھر لکھتی ہیں، ''ضدی جڑیں وہیں رہ گئیں۔'' (ص۱۵۳) اور اس طرح وہ ضدی کا بار بار استعمال کرکے ناولٹ کے اس نام کو خواہ مخواہ بھی دماغ میں جمانا چاہتی ہیں۔ یہ ہندوستانی فلم سازوں کی ایک پٹی پٹائی ترکیب ہے۔ وہ اپنی فلم کا جو نام رکھتے ہیں، اس کی وجہ جواز کے طور پر فلم کے درمیان وہ لفظ دوچار مرتبہ ضرور استعمال کیا جاتا ہے، حالاں کہ درحقیقت قصہ کو ضد سے کوئی لگاؤ نہیں۔ کہانی میں سماج پر تنقید ملتی ہے۔ کیا محبت ایک ادنیٰ شے ہے۔ ہاجرہ تو بالآخر نافذ کی ہوگئی مگر آشا پورن کی اس لیے نہ ہوسکی کہ وہ عالی خاندان نہ تھی، امیر نہ تھی، اس کے پاس امارت تھی بھی تو صرف حسن اور سیرت کی، جس کی ہمارے سماج میں کوئی قدر نہیں۔ پورن اور آشا کی موت سے سماج کے ظلم کا پتہ چلتا ہے، ہماری سوسائٹی کی لعنت زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اصل تو یہ ہے کہ یہ دونوں ہمارے ماحول یا سماج پر بھینٹ چڑھے۔ ضد سے یہاں کیا واسطہ؟ کیا پورن ضدی تھا؟ اور اس ضد کی وجہ سے وہ اس انجام کو پہنچا؟ اگر وہ ضدی تھا جیسا کہ عصمت صاحبہ اسے پیش کرنا چاہتی ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ محبت کوئی چیز نہیں۔ اور یہ انجام صرف ضد کا نتیجہ ہے۔ اگر یہ ضد کا نتیجہ تھا تو پھر محبت کا یہ سارا کھیل کیوں؟

(علی اکبر قاصد کا مضمون یہیں پر ختم ہوجاتا ہے لیکن 'چہ دلاور است' میں اس کے آگے 'ضدی' اور 'ہاجرہ' کا ادبی محاکمہ بھی پیش کیا گیا ہے جو نفس موضوع (سرقہ) سے تعلق نہیں رکھتا، یہ بحث علیحدہ ہے، لہٰذا اسے حذف کیا جارہا ہے۔ مدیر) ['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

کرشن چندر: 'کس درجہ ہوئی عام یہاں مرگ تخیل'

سید علی اکبر قاصد

ادبی سراغرساں جو تحریریں پیش کرتا ہے، اس کا مقصد کیا ہے؟ یہ بات ذہنوں میں خود آئے گی اور اسے آنا چاہیے۔ اس سلسلے میں پروفیسر کلیم الدین احمد کی کتاب 'سخن ہائے گفتنی' کے صفحہ ۱۹ کی چند سطریں ملاحظہ فرمائیے:

> اردو زبان وادب پر آج برا وقت پڑا ہے، زبان وادب مٹائے نہیں جا سکتے لیکن مٹ جا سکتے ہیں، ہاں اگر زبان وادب اور ان کے برتنے والوں میں زندگی ہے، زندہ رہنے کی صلاحیت ہے تو وہ باد مخالف کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ اس وقت ٹھنڈے دل سے سوچنا ہے، سوچ سمجھ کر کام کرنا ہے، مہلک جراثیم کا مقابلہ کرنا ہے۔ صحت مند خیالات اور احساسات کو ابھارنا اور پھیلانا ہے۔ اسی طرح سے فضا کو سازگار بنایا جا سکتا ہے۔

ادبی سراغرساں کی مہمات کا مقصد صرف یہ ہے کہ صحت مند اور بہتر ادب پیدا کرنے کے لیے فضا کو سازگار بنایا جائے، ادیبوں کو متوجہ کیا جائے اور ادبی صلاحیت رکھنے والے اہل قلم کو بیدار کیا جائے۔ اس کا مقصد سنسنی پیدا کرنا نہیں ہے، نہ کسی کی مخالفت بلکہ تخلیقی عمل کے لیے میدان ہموار کرنا ہے اور اس سلسلے میں ادبی سراغرساں چاہتا ہے کہ وہ حقائق وواقعات اور ادبی چوریوں (جی چاہے اسے کوئی دوسرا نام دے دیجیے) کے نمونے پیش کیے جائیں، جن میں کہیں تو بڑی چابک دستی نظر آتی ہے، کہیں بھونڈا پن دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسروں کی نقل اور ترجمہ، اصل مصنف کے تذکرے اور حوالے سے عملاً چشم پوشی بلکہ گریز آپ کے سامنے آئے اور دیانت داری سے ان کا تجزیہ کیا جائے۔ ہمارے اکثر ادیبوں اور فن کاروں میں بڑا ادب پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور انھوں نے بڑا ادب پیدا بھی کیا ہے مگر جہاں انھوں نے وہ صورت اختیار کی ہے جس کے لیے سرقہ اور چوری کے سوا دوسرا کوئی نام ہی نہیں ہے یا انھوں نے دوسروں کے افکار وخیالات کو حوالہ دیے بغیر، اپنے نام سے پیش کیا ہے تو یہ نہایت ہی سنگین بات ہے اور بڑا ظلم ہے اور اس ظلم کی ذمہ داری ان کی نیت سے زیادہ ان کی ذہنی سہل انگاری پر عائد ہوتی ہے، جس کا اثر ابھرتے ہوئے ادیبوں اور مصنفوں

پر بہت برا پڑ رہا ہے اور اندیشہ یہ ہے کہ ادب کو مہلک جراثیم پہنچ جائیں اور آج ادب جس دور سے گزر رہا ہے اس کا اندازہ کم وبیش ہر ایک کو ہے۔

ن۔م۔ راشد کی نظموں کا مجموعہ 'ماورا' کے نام سے جب پہلی مرتبہ شائع ہوا تو اس پر تعارفی مقدمہ کرشن چندر کا لکھا ہوا تھا، اور مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ یہ مقدمہ بہت پسند کیا گیا تھا۔ کیوں کہ اس میں صرف ن۔م۔ راشد کی شاعری ہی کے بارے میں نئے تنقیدی نقطۂ نظر سے بحث نہیں کی گئی تھی بلکہ شاعری، شاعرانہ تجربات اور ماضی وحال کے بارے میں بھی کتنی ہی اہم باتیں درج تھیں مگر زیادہ عرصہ نہ گزرا کہ یہ بات سامنے آ گئی کہ یہ تعارفی مقدمہ سی۔ ڈی۔ لیویس (C.D. Lewis) کی کتاب "A Hope for Poetry" کے مختلف حصوں کا ترجمہ ہے۔ جہاں تک مجھے یاد ہے، کسی مضمون میں زوالی ادب پر لکھتے ہوئے رسالہ 'معاصر' پٹنہ میں اس جسارت کا میں نے تذکرہ بھی کیا تھا مگر تفصیلی مضمون لکھنے کی نوبت اب آئی۔

کرشن چندر کا نام جدید اردو ادب کے اہم ترین ناموں میں سے ہے۔ انھوں نے ہمارے افسانوی ادب کو کئی زندہ رہنے والی چیزیں دی ہیں۔ ان کا خوب صورت اسلوب، ان کی متاع گراں مایہ ہے۔ مغرب کے افسانوی ادب کا انھوں نے وسیع مطالعہ کیا اور اس کی بنا پر اردو افسانے میں نئے رجحانات کی ترویج کی۔ بغیر پلاٹ کا افسانہ لکھا۔ طویل مختصر افسانے کی رسم آگے بڑھائی۔ اردو میں پہلا 'رپورتاژ' لکھا۔ لیکن وہ بھی بارہا سہل انگاری کا شکار ہو گئے اور انگریزی افسانوں کے چربے بغیر حوالے پیش کر دیے۔ کرشن چندر ویسے بہت ذہین ہیں، اس لیے وہ ترجمے کی جگہ چربے کے قائل ہیں۔ 'بالکونی' میں بھی انھوں نے نیم جسارت اور نیم احتیاط کو ملحوظ رکھا۔ ہمیں امجد علی صاحب کے خط سے یہ انکشاف بھی ہوا کہ ان کا افسانہ 'کالا سورج' بھی ترجمہ ہے۔ صادق الخیری صاحب نے لکھا کہ 'شکست' کے متعلق دہلی میں ایک مضمون شائع ہو چکا ہے جس میں مضمون نگار نے حوالوں سے یہ بات ثابت کی تھی کہ 'شکست' ترجمہ اور نقالی ہے۔ (ایک دوست کی نشان دہی پر دیکھا تو 'گدھے کی واپسی' کا ایک باب 'جانا گدھے کا دی گریٹ نیشنل بنک آف انڈیا میں......' بھی اسٹیفن لی کوک (Stephen Leacock) کے "My Financial Career" کا چربہ نکلا۔ مدیر)

افسانوں کی حد تک کرشن چندر نے چابک دستی سے کام لیا لیکن 'ماورا' کے تعارف میں ان کی یہ چابک دستی کھلی چوری کی حد تک پہنچ گئی۔ لیویس نے شاعری کے ماضی، حال اور مستقبل کے بارے میں مستقل کتاب لکھی ہے مگر کرشن چندر کو محض تعارف لکھنا تھا۔ وہ اردو میں پوری کتاب کو تو اپنے نام سے پیش نہ کر سکے لیکن اس کا خلاصہ انھوں نے ضرور کر دیا۔ اسپنڈر یا الیٹ کی جگہ راشد آ گیا اور تعارف مکمل ہو گیا۔ اگر کہیں کرشن چندر شاعری پر کتاب لکھتے تو لیویس کی پوری کتاب اردو میں منتقل ہو جاتی اور اردو میں انگریزی کی ایک اہم تنقیدی مطالعہ کا بہت اچھا ترجمہ ہوتی۔

اس وقت سامنے 'ماورا' کی طبع سوم رکھی ہے جسے فروری ۱۹۵۳ء میں مکتبۂ اردو لاہور نے شائع کیا تھا اور 'اے ہوپ فار پوئیٹری' کا ساتواں ایڈیشن بھی رکھا ہوا ہے جو ستمبر ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ کتاب

ہمیں پروفیسر احمد علی نے عنایت فرمائی اور ادبی سراغ رساں کو مزید امداد پہنچائی۔ لیولیس کی یہ کتاب پہلی بار ۱۹۳۴ء میں چھپی تھی، جب انگریزی شاعری میں نئے تجربوں کی لہر ابھر آئی تھی۔ نئے مغربی ادب اور تجربات، اردو پر دس بارہ سال کے بعد اثر انداز ہوئے۔ اسی لیے راشد کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کرشن چندر نے لیولیس کو منتخب کیا۔

کرشن چندر ابتدا یوں کرتے ہیں:

تاریخی اعتبار سے شاعروں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات الفاظ و معانی استعمال کرتے ہیں اور اگر ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس حلقے کے اندر رہ کر اظہار کی نئی پہنائیاں اور نئے اسلوب بیان تلاش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعر ہو ہیں، جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ (ص ۷)

لیولیس نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

ایک قسم کے شاعر تو وہ ہیں جو بہت سے اثرات قبول کرتے ہیں اور ان سے اور یجنل اسلوب اظہار پیدا کرتے ہیں اور دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز نئے آسمان اور افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے...... یہ آواز کسی ایسی چیز کی یاد نہیں دلاتی جو ہم پہلے سن چکے ہیں۔" (ص ۷)

آزادنسل کے بارے میں لیولیس کی رائے یہ ہے کہ ادب میں تکنیک، فلم کی تکنیک سے لی گئی ہے۔ لیولیس کے یہاں ایک عبارت یہ ملتی ہے جس کو کرشن چندر یوں دہراتے ہیں:

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ تکنیک فلمی تکنیک کی ترقی کے ساتھ آگے بڑھی ہے۔ جس طرح ایک فلم ڈائریکٹر ایک جذباتی کیفیت کے اظہار یا دماغ کو ایک ڈرامائی نقطے سے دوسرے ڈرامائی نقطے تک لے جانے کے لیے ایسے مناظر کو استعمال کرتا ہے، جن کا بظاہر آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ (ص ۱۹)

اعلیٰ درجے کی فلموں میں ایسے لمحاتی مناظر جن کا بظاہر آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا، ناظر کے سامنے پے در پے لائے جاتے ہیں لیکن ان مناظر کے مجموعی اثر سے ایک واضح تصویر اور مکمل نقشہ ناظر کے دل و دماغ پر کھنچ جاتا ہے۔

اسی طرح لیولیس لکھتا ہے کہ "انسان کے ذہن لاشعور کو ناپنے اور اس کو معلوم کرنے کے لیے ماہر نفسیات کے طریقوں میں سے ایک طریقہ آزاد تسلسل کا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہو کر الفاظ کی ایک فہرست بولی جاتی ہے جن میں سے ہر ایک کا جواب وہ اس پہلے لفظ سے دیتا ہے جو اس کے ذہن میں سب سے پہلے آئے...... ایک حد تک ہمیشہ سے یہی شعر لکھنے کی کیفیت بھی رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال ہوتا ہے اور اس کے بارے میں سوچتے ہوئے وہ اس خیال سے متعلق دوسرے خیالات و تصورات کو بھی اپنے ذہن

لاشعور سے کھینچ لاتا ہے۔" (ص ۲۰)

کرشن چندر لکھتے ہیں:

جدید نفسیات کے ماہروں نے ذہن لاشعور کو ناپنے کے لیے آزاد تسلسل کا طریقہ ایجاد کیا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہو کر ایک فہرست میں سے منتخب الفاظ یا فقرے بولے جاتے ہیں اور اس سے کہا جاتا ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب ان الفاظ یا الفاظ کے مجموعے سے دے جو سب سے پہلے اس کے ذہن میں آئیں۔ ان جوابات سے اس فرد کی زیر نفسی کیفیات کے متعلق نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ شعر کی بھی ایک حد تک یہی کیفیت ہے۔ شاعر کے دل میں ایک خیال اٹھتا ہے، پھر اس کا ذہن لاشعور اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو کھینچ لاتا ہے۔

لیولیس کی اصل انگریزی عبارت دیکھیے:

One of the Psychologists, methods of exploring the dark interior is that of free association. A list of words is spoken to the subject, to each of which he answers the first word that comes to his head. This has always been, up to a point, the way poetry comes to be written: the poet has an idea, and in the course of contemplating it he draws up from his subconscious a string of associated ideas and images.

لیولیس نے اپنی کتاب کے صفحہ ۱۳۵ اور صفحہ ۳۶ پر جدید شاعری کے بارے میں کئی اہم باتیں پیش کی ہیں۔ اس کے نزدیک عہد حاضر کی شاعری کے ابہام کی ذمہ داری شاعری پر نہیں بلکہ بدلتے ہوئے معاشرتی ماحول پر ہے۔ فلم، اخبارات، اشتہارات اور غلط نظام تعلیم۔ یہ سب اسباب شاعر کے اعصاب اور ذہن کو متاثر کرتے ہیں، اسی لیے فرد اور معاشرہ کا توازن بگڑ گیا ہے۔ کرشن چندر نے یہی خیالات بالکل اسی طرح اپنے تعارف کے صفحہ ۹ پر نقل کر دیے ہیں۔

صفحہ ۳۶ اور صفحہ ۳۷ پر لیولیس نے یہ خیال پیش کیا ہے کہ مربوط اور ہم آہنگ سماجی گروہ کا بھی شاعری پر روایات کی طرح گہرا اثر پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں اس نے یونان کی شہری ریاستوں اور انگلستان کے عہد الزبیتھ کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اخلاقی انحطاط کے ماحول اور دور میں شاعر کا کام بہت مشکل ہو جاتا ہے اور بڑی شاعری کی تخلیق رک جاتی ہے۔ ایک مختصر اقتباس پیش نظر رکھیے:

کرشن چندر کا ترجمہ

خارجی طور پر ایک مربوط، ہم آہنگ سماجی گروہ کا شاعری پر وہی اثر ہوتا ہے جو داخلی طور پر شعری روایات کا۔ شاعری کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ اس صنف نے انھیں زمانوں میں اور انھیں

لیوس کی عبارت

Now a compact working social group has the same advantage for the poet as tradition....it is noticeable that the greatest achievements of poetry and the

مقامات پر اپنی معراج حاصل کی، یہاں ادنیٰ مگر مضبوط اور سماجی گروہ موجود تھے جیسے یونان کے شہری ریاستیں، کالی داس کا ہندوستان اور الزبیتھ کا انگلستان۔

most prolific periods of poetry have arison is small, compact, homogeneous communities such as the Greek city state or Elizabethan England.

اگر یہ لفظی ترجمہ نہیں تو پھر لفظی ترجمہ اور کسے کہتے ہیں؟ ہاں 'کالی داس کے ہندوستان' کا ذکر کرشن چندر نے ضرور بڑھا دیا ہے۔ یہ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ کرشن چندر کی ترجمہ کرنے کی صلاحیت بھی بحث کا موضوع بن جاتی ہے، کیوں انھوں نے 'small' کا ترجمہ 'مختصر' یا 'چھوٹے' کی جگہ 'ادنیٰ' کیا ہے۔

کہیں کہیں کرشن چندر نے بڑی دلچسپ حرکتیں کی ہیں، انھوں نے لیوس کے بیانات کا ترجمہ تو کیا لیکن اس کے نتائج کی جگہ اپنے نتائج پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ظاہر ہے کہ نا کام رہے۔ مثلاً:

جہاں اخلاق کا تنزل انتہائی صورت اختیار کر چکا ہو، وہاں سچی شاعری کا مواد نہایت مشکل سے دستیاب ہوتا ہے اور اس سے سچے شاعر کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ شاعر ان حالات میں بظاہر اس لیے مبہم ہو جاتا ہے کہ وہ اس انتشار میں اپنے آپ کو مدغم نہیں کرنا چاہتا۔ (کرشن چندر)

جہاں قوم یا گروہ زوال پذیر اور اخلاقی طور پر غیر مرتب اور گرا ہوا ہو، وہاں شاعر کا کام بہت مشکل ہو جاتا ہے اور شاعری کا مواد نہیں ملتا۔ ان الجھنوں کی وجہ سے حساس فرد یعنی شاعر اپنی ذلت کے خول میں سمٹ جاتا ہے اور اپنے لیے ایک ذہنی دنیا بنا لیتا ہے۔ (لیوس)

لیوس نے واضح طور پر اپنی بات کہی ہے کہ شاعر اپنی دنیا آپ بنا لیتا ہے۔ کرشن چندر نے محض اتنا ہی کہہ کر بات کو الجھا دیا ہے کہ وہ اس انتشار میں اپنے آپ کو مدغم نہیں کرنا چاہتا۔

یہ محض چند اقتباسات ہیں، ورنہ 'ماورا' کا سارا تعارف ہی 'متاعِ غیر' کا دوسرا نام ہے۔ اگر کرشن چندر اس مضمون کو راشد کے تعارف کی جگہ ترجمے کے طور پر پیش کر دیتے تو اردو ترجمے کے ذخیرے میں قیمتی اضافہ ہوتا مگر انھوں نے لیوس کا کہیں اشارتاً بھی حوالہ نہیں دیا۔

اردو تنقید، مغربی تنقید سے بہت متاثر ہوئی ہے۔ کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری نے مغرب سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے مگر اپنی شخصیت و نظر بھی رکھتے ہیں اور اپنے نظریات و خیالات کی کسوٹی پر دوسروں کے خیالات کو جانچتے پرکھتے ہیں۔ مغرب سے ہمارے نقادوں کو بہت کچھ سیکھنا ہے مگر سیکھنے کے بھی طریقے ہوتے ہیں۔ ایسا نہ ہو کہ ہم چربہ بن کر رہ جائیں؛ لفظاً بھی اور معناً بھی۔ شاید اقبال نے اسی کیفیت کو دیکھ کر کہا تھا:

کس درجہ ہوئی عام یہاں مرگِ تخیل

['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

شبلی نعمانی کی تنقید پر مغربی اثرات

ناصر عباس نیر

ابتدائی جدید اردو تنقید، میں شبلی، حالی کے بعد، مگر اسی سلسلے کی کڑی ہیں۔ حالی کے بعد، ہونے میں یہ اشارہ مضمر ہے کہ شبلی حالی سے آگے بھی ہیں۔ حالی کا مقدمہ انیسویں صدی کی آخری دہائی میں (۱۸۹۳ء)، جب کہ شبلی کی موازنہ انیس و دبیر اور شعر العجم بیسوی صدی کی پہلی اور دوسری دہائی میں منظر عام پر آئیں،(۱) گویا شبلی کے سامنے اردو کی پہلی باضابطہ تنقیدی کتاب موجود تھی۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس ہے کہ شبلی نے اسے 'عبور' کرنے اور اس سے آگے جانے کی کوشش کی ہوگی۔ اس امر کا فیصلہ تو شبلی کی تنقیدات کے تفصیلی تجزیے کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔ یہاں شبلی کو حالی کے بعد کی، مگر اسی سلسلے کی کڑی قرار دینے کا مفہوم یہ ہے کہ شبلی، حالی سے بیس برس چھوٹے ہونے کی وجہ سے ۱۸۵۷ء کے وہ خوں آشام مناظر نہ دیکھ سکے (شبلی اسی برس بعد پیدا ہوئے)، جنھیں حالی اور سرسید نے بہ چشم خود و بہ چشم نم دیکھا تھا اور نتیجتاً ایک 'خاص قومی نقطہ نظر' اختیار کیا تھا، مگر شبلی نہ صرف اس 'قومی نقطۂ نظر' سے مشروط اتفاق رکھتے تھے، بلکہ وہ اس نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے بھی زیر اثر تھے، جس کے اسیر حالی و آزاد تھے۔ علاوہ ازیں شبلی نے حالی کے بعض خیالات کی تائید و توثیق بھی کی ہے۔

شبلی علی گڑھ کی پیداوار ہیں، اس کی توسیع ہیں اور اس سے انحراف کی مثال بھی پیش کرتے ہیں۔ ''علی گڑھ آنے سے قبل مولانا کا ذہن، گروہی تنقید و اصلاح میں 'منہمک' تھا۔ اب نظر میں وسعت پیدا ہوئی۔'' (محمد اسحاق شمس، شبلی کا تنقیدی شعور، ص ۱۸۲) سرسید کی شخصیت، ان کے کتب خانے، مشرق و مغرب کی آمیزش سے مرتب ہونے والی علی گڑھ کی علمی و تعلیمی فضا اور تھامس آرنلڈ کی صحبتوں نے اعظم گڑھ کے مناظرہ باز وکیل کی قلبِ ماہیئت کر دی۔ وہ مذہبی گروہی مباحث کے بجائے تاریخ و سیرت نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور ان علوم سے متعلق مشرق و مغرب کی بعض بہترین کتابوں سے متعارف اور فیض یاب ہوئے۔(۲) شبلی نے مشرق و مغرب کی آمیزش کے اُس تصور کو بھی مشروط طور پر قبول کیا، جس کا علم بردار ایم-اے-او کالج علی گڑھ تھا، جہاں شبلی اسسٹنٹ پروفیسر آف عربک تھے۔ اسی تصور کی راہ نمائی میں انھوں

نے ۱۹۰۳ء میں ندوہ کے نصاب میں انگریزی شامل کروائی تھی۔ اس سلسلے میں انھیں نہ صرف کافی مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا تھا، بلکہ وہ ندوہ میں علی گڑھ مکتب کے نمائندے کے طور پر، مشکوک نظروں سے بھی دیکھے جاتے رہے۔ علی گڑھ میں ہی شبلی نے آرنلڈ سے فرنچ سیکھی (حالاں کہ انھیں انگریزی سیکھنی چاہیے تھی)۔ اسے بھی علی گڑھ کے اثرات میں شمار کرنا چاہیے کہ انھوں نے جرمن زبان کے بعض مضامین کے ترجمے شمس العلما سید علی بلگرامی سے کرائے۔ یہ مضامین تاریخ سے متعلق ہوں گے۔ (پروفیسر خلیق احمد نظامی، علی گڑھ کی ادبی خدمات، ص ۱۱۵) مغرب کی علمی روایت اور اس روایت کی خوبیوں اور کمزوریوں کا علم شبلی کو علی گڑھ میں ہی ہوا مگر پھر ایک وقت آیا، جب علی گڑھ کالج کا یہ استاد، جو خود کو اس کالج کا تربیت یافتہ شاگرد بھی کہتا تھا، علی گڑھ مکتب فکر پر معترض ہونے لگا اور اس طرح علی گڑھ دبستان سے انحراف کی روش اختیار کی۔ علی گڑھ مکتب پر شبلی کے اعتراضات کو شخصی اور نفسیاتی قرار دیا گیا ہے۔ (۳) مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ شبلی قدیم اور جدید میں ایک ایسی مطابقت پذیری کا نقطۂ نظر رکھتے تھے، جس میں قدیم کی بنیادی نہاد کی سلامتی کی ضمانت موجود ہو؛ مثلاً اپنے تعلیمی تصور کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

> میں اگرچہ نئی تعلیم کو پسند کرتا ہوں اور دل سے پسند کرتا ہوں، تاہم پرانی تعلیم کا سخت حامی ہوں اور میرا خیال ہے کہ مسلمانوں کی قومیت قائم رہنے کے لیے پرانی تعلیم ضروری اور سخت ضروری ہے۔ (مقالاتِ شبلی، جلد ۷، ص ۱۴۰)

شبلی کے زمانے میں نئی تعلیم اور پرانی تعلیم یا جدید اور قدیم دو متوازی اور حریف اصطلاحات تھیں۔ نئی/ جدید تعلیم پوری مغربی تہذیب کو حاوی اصطلاح تھی اور پرانی/ قدیم تعلیم، مشرقی اسلامی تہذیب کو محتوی اصطلاح تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے ہندستان میں مشرق و مغرب کی ثقافتی جنگ تعلیم کے میدان میں ہی لڑی گئی۔ میکالے کی تعلیمی اصلاحات اور انجمن پنجاب کی تحریک نے نئی تعلیم کے ذریعے ہی مغربی ثقافت کے غلبے کو ممکن بنانے کی کوشش کی۔ مندرجہ بالا اقتباس میں شبلی نے پرانی تعلیم کو مسلمانوں کی قومیت سے اگر جوڑا ہے تو اس کا باعث اس زمانے کا یہ عمومی احساس ہے کہ نئی تعلیم قومی شناخت و ثقافت سے بے گانہ کرتی ہے۔ شبلی کے برعکس سرسید قدیم و جدید میں ایک ایسی مطابقت کے قائل تھے، جس میں اولیت جدید کو دی گئی ہے۔ چنانچہ جب پنجاب میں، قدیم مشرقی علوم کے احیا کے لیے یونیورسٹی کا ڈول ڈالا جا رہا تھا تو سرسید نے اس یونیورسٹی کے قیام کی شدید مخالفت کی۔

قدیم اور جدید میں مطابقت کا مذکورہ تصور شبلی کی تنقید میں بھی موجود ہے۔ ان کے تصور تعلیم کا اطلاق ان کی تنقید پر کرتے ہوئے کہا جا سکتا ہے: ''وہ جدید، مغربی تنقید کو دل سے پسند کرتے ہیں اور قدیم، مشرقی تنقید کے بھی سخت حامی ہیں کہ مشرقی تنقید، مسلمانوں کی جمالیات کو قائم رکھنے کے لیے ضروری اور سخت ضروری ہے۔'' چنانچہ وہ ان دونوں کو ساتھ ساتھ لے کر چلنے کی سعی کرتے ہیں اور اسی اصول کا اعادہ کرتے ہیں، جو انھوں نے نئی اور پرانی تعلیم کے سلسلے میں قائم کیا تھا۔ جس طرح نئی تعلیم کے سلسلے میں انھیں اندیشہ تھا کہ یہ مسلمانوں کو ان کی قومی شناخت سے بیگانہ کر سکتی ہے، کسی حد تک یہی اندیشہ انھیں مغربی تنقیدی تصورات

کے ضمن میں بھی تھا، موازنہ میں لکھتے ہیں:

> آج کل جو لوگ انگریزی شاعری کی کورانہ تقلید کرتے ہیں، وہ تو سرے سے قافیے ہی کو بے کار کہتے ہیں، ردیف کا کیا ذکر ہے۔ شاید انگریزی زبان کی ساخت اسی قسم کی ہو، جیسا کہ عربی میں ردیف نہایت بدنما معلوم ہوتی ہے، لیکن فارسی اور اردو میں تو ردیف تال اور سُر کا نام دیتی ہے۔ (موازنہ انیس و دبیر، ص ۵۵)

چنانچہ ممتاز حسین کا یہ کہنا غلط نہیں کہ ''کیا شعرالعجم اور کیا موازنہ انیس و دبیر، ان دونوں کتابوں نے ہمیں اس بدذوقی سے بچایا، جو یاروں نے پیروی مغرب میں پیدا کر رکھی تھی۔'' (مولانا شبلی نعمانی ۱/۳ ۴ ایک مطالعہ (مصنف مفتوح احمد) ص ۱۲) شبلی اور ممتاز حسین، دونوں کا اشارہ سرسید اور حالی کے مکتب فکر کی طرف ہے۔ قافیے کی تنگ دامانی کا ذکر حالی نے مقدمے میں کیا تھا، جسے شبلی نے نشانہ تنقید بنایا ہے، اور اسی بات کے پیش نظر خلیل الرحمٰن اعظمی نے یہ رائے قائم کی ہے کہ ''شبلی کی تنقید، حالی کا ردِّعمل معلوم ہوتی ہے۔'' (مضامین نو، ص ۴۲) اصل یہ ہے کہ شبلی اور حالی میں جھگڑا قدیم اور جدید کے باب میں نہیں، ان دونوں کی ہم رشتگی کے طریقِ کار میں ہے۔ شبلی اور حالی، دونوں کے نظام ہائے فکر میں قدیم اور جدید موجود ہیں، مگر دونوں کے یہاں قدیم و جدید کی درجہ بندی مختلف ہے۔

شبلی کی تنقید پر مغربی اثرات کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ شبلی قدیم اور جدید کا کیا تصور رکھتے تھے؟ اور انھوں نے یہ تصور کہاں سے اخذ کیا؟ شبلی کے زمانے میں قدیم اور جدید باقاعدہ اصطلاحات کے طور پر زیر بحث نہیں آئے تھے۔ یہ بالعموم اسمائے صفات کے طور پر استعمال کیے جا رہے تھے اور ان کا زیادہ تر استعمال علوم کے ضمن میں ہو رہا تھا: قدیم علوم اور جدید علوم۔ قدیم علوم، قدیم ہندستان اور مسلمانوں کے تھے اور جدید علوم میں انگریزی زبان و ادب اور انیسویں صدی کی مغربی سائنسوں کو شمار کیا جا رہا تھا۔ (۴) یعنی قدیم علوم عہد وسطیٰ کے علوم تھے۔ شبلی کے یہاں قدیم دراصل عہد وسطیٰ ہے اور شبلی اس کا رومانی تصور رکھتے ہیں اور اسی عہد کی تاریخی شخصیات اور اقدار و تصورات شبلی کو محبوب ہیں۔ اسی بنا پر احسن فاروقی نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ شبلی کے یہاں ''عروض، بیان و بدیع کی روایات کے وہ سب اصول جمع کیے ہوئے ملتے ہیں، جو قرونِ وسطیٰ کی یورپین تنقید اور ہماری روایات کی تمام تنقید کے لیے سب سے زیادہ اہم چیز ہے۔'' (اردو میں تنقید، ص ۶۷)

شبلی کے لیے جدید کا کم و بیش وہی تصور تھا، جو سرسید کا تھا، یعنی انگریزی زبان و ادب اور مغربی فلسفہ و سائنس۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ شبلی نے تنقید میں جدید سے استفادے کا وہی اصول پیش نظر رکھا، جو سرسید نے قبول کر رکھا تھا۔ یہ اصول انجمن پنجاب نے نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے استحکام و فروغ کے لیے وضع اور رائج کیا تھا۔ شبلی نے اس اصول کا ذکر سرسید پر اپنے تعزیتی مضمون میں کیا ہے۔

> سرسید نے انشاپردازی کی ترقی کے جو طریقے ایجاد کیے، ان میں ایک یہ تھا کہ بہت سے اعلیٰ درجے انگریزی مضامین کو اردو زبان کا قالب پہنایا، لیکن ترجمے کے ذریعے

سے نہیں۔ کیوں کہ یہ طریقہ اب تک بے سود ثابت ہوا ہے بلکہ اس طرح کہ انگریزی کے خیالات اردو میں اردو کی خصوصیات کے ساتھ ادا کیے۔ (مقالاتِ شبلی، جلد ۷، ص ۶۳)

شبلی نے نظری تنقیدی مباحث میں اس اصول کی جا بجا پیروی کی ہے۔ انھوں نے موازنہ میں کہیں کہیں اور شعر العجم کی جلد چہارم کے باب اول میں جگہ جگہ انگریزی تنقیدی خیالات کو پیش کیا ہے۔ بیشتر جگہوں پر ترجمہ کیا ہے اور بعض مقامات پر انگریزی خیالات کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ سرسید، شبلی اور حالی کے لیے انگریزی کا ہر مضمون اعلیٰ درجے کا ہے۔ ان سب کے یہاں اتھارٹی کی منطق کا غلبہ ہے۔ ہر جدید، یورپی نقاد قابل تقلید و تعظیم ہے۔ جدید یورپی تنقید کے تجزیے کی روش موجود نہیں۔ اس کی وجہ بالعموم یہ پیش کی جاتی ہے کہ انگریزی کی معمولی شد بد رکھنے یا انگریزی سے نابلد ہونے کی وجہ سے یہ اکابر انگریزی تنقید کے وسیع ذخیرے تک رسائی حاصل کرنے سے قاصر تھے۔ یہ وجہ درست نہیں۔ مثلاً شبلی نے تاریخ نگاری اور سرسید نے خطبات احمدیہ کی تصنیف میں انگریزی میں متعلقہ کتابوں کے وسیع ذخیرے تک رسائی حاصل کی۔ یہ رسائی بالواسطہ تھی، مگر سوال یہ ہے کہ تنقید نگاری میں اس محنت اور کاوش سے کام کیوں نہیں لیا گیا؟ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ تنقید نگاری اس زمانے میں اتنی اہم سرگرمی نہیں تھی، جتنی تاریخ تھی۔ مثلاً یہی دیکھیے مقدمہ شعر و شاعری، موازنہ انیس و دبیر، شعر العجم، کاشف الحقائق کے لیے، تنقید کا لفظ ہی استعمال نہیں کیا گیا۔ شبلی کے یہاں تنقید کا لفظ، سیرت النبیؐ کے دیباچے میں ملتا ہے، مگر تنقیص کے مفہوم میں۔ ہر عہد کا سماجی پیراڈائم ہوتا ہے، جو اس عہد کے جملہ علوم کا قدری مرتبہ متعین کرتا ہے۔ جن علوم کو قدری سطح پر بلند تسلیم کرلیا جاتا ہے، اس عہد کے بہترین دماغ ان علوم میں دست گاہ کامل حاصل کرنے میں مشغول ہوجاتے ہیں، مگر جن علوم اور فنون کو، سماجی پیراڈائم کم مرتبہ تفویض کرتا ہے، ان کے حصول میں اسی حساب سے کم ذہنی توانائی صرف ہوتی ہے۔ چنانچہ دیکھیے، وہی شبلی جو تاریخ نگاری کے اصول متعین کرنے کے لیے مغربی و مشرقی معاصرین کی بہترین کتب تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور اس کے لیے سفر بھی اختیار کرتے ہیں، وہ تنقید نگاری میں اس کاوش کا عشر عشیر بھی صرف نہیں کرتے۔ شبلی نے تاریخ کے نظری، پس نظری اور عملی تینوں پہلوؤں پر نگاہ کی، مگر تنقیدی اصولوں کی چھان پھٹک میں کچھ زیادہ کاوش نہیں کی۔

شبلی (اور ان کے معاصرین، امداد امام اثر کے استثنا کے ساتھ) تنقید کے نظری اور عملی میں تقسیم ہونے اور ان کے فرق و رشتے سے آگاہ نہیں تھے۔ ان کے یہاں، ہر چند تنقید کی یہ دونوں صورتیں ملتی ہیں، مگر وہ ان کے تنقیدی طریق کار کا نامیاتی حصہ ہیں، تنقید کی باقاعدہ قسموں کے طور پر موجود نہیں ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ جہاں کوئی نظری بحث اٹھاتے ہیں، اسے لازماً اور فوراً عملی صورت دیتے ہیں۔ شبلی کے یہاں نظری مباحث کہیں اجمالی اور کہیں تفصیلی ہیں۔ موازنہ انیس و دبیر اور سوانح مولانا روم میں انھوں نے اجمال کے ساتھ نظری مباحث پیش کیے ہیں، جب کہ شعر العجم کی چوتھی جلد میں یہ مباحث تفصیل کے ساتھ ہیں۔ بعض مباحث مقالاتِ شبلی میں بھی ہیں، تاہم وہ عربی تنقید سے متعلق ہیں۔

مغربی اثرات کی نسبت سے شبلی کے نظری مباحث تین طرح کے ہیں: ایک وہ جو کسی انگریزی مضمون کا ترجمہ ہیں؛ دوسرے وہ جن میں انگریزی تنقیدی خیالات سے استفادہ کیا گیا ہے؛ اور تیسرے وہ جن میں مغربی و مشرقی تصورات کو باہم آمیز کردیا گیا ہے۔ یہ تینوں قسم کے مباحث دو اصولوں کے تابع ہیں: آفاقیت اور اتھارٹی کی منطق یعنی مغربی تنقیدی فکر آفاقی ہے؛ وہ جتنی یورپ کے لیے، اتنی ہی اردو کے لیے بھی موزوں ہے اور مغربی نقاد اپنے موضوع پر اتھارٹی کا درجہ رکھتے ہیں۔ لہٰذا ان کے حوالے سے استقرا جائز ہے۔ جن لوگوں نے مولانا شبلی کی تنقید کا مطالعہ، ان کے مغربی سرچشموں کو پس پشت ڈال کر اور شبلی کے تنقیدی خیالات کو ان کے اپنے خیالات سمجھ کر کیا ہے، انھوں نے شبلی کی مجتہدانہ بصیرت کی داد دی ہے۔ عبد المغنی کے بقول ''شبلی مغربی افکار پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالتے ہیں۔ یہاں تک کہ ارسطو سے اختلاف کرتے ہوئے محاکات پر تخیل کو فوقیت دیتے ہیں۔ اس سے شبلی کی مجتہدانہ بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔ یہ بصیرت اس مشرقی انداز کار کی دین ہے، جو شبلی کے ذہن میں حالی سے زیادہ راسخ تھا۔ اس اندازِ کار نے شبلی کو اپنے دور میں، جو مغرب کے عام ذہنی غلبے کا تھا، ایک آزاد نظر اور دور بین نگاہ عطا کی تھی۔'''' (فروغ تنقید، ص ۱۵۶) اسی طرح کا اشتباہ ڈاکٹر وزیر آغا کو بھی ہوا ہے۔ (۵)

آگے بڑھنے سے پہلے شبلی کی ارسطو پر تنقید کی حقیقت کو واضح کرنا ضروری ہے۔ شبلی نے 'شعر کیوں اثر کرتا ہے' کی سرخی کے تحت شعر العجم میں ارسطو کے نظریہ نقل کو اقتباس کیا ہے۔ یہ اقتباس انگریزی کے بجائے ارسطو کی بوطیقا کے عربی ترجمے سے لیا گیا ہے۔ اس اقتباس پر شبلی نے رائے دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ''ارسطو نے جو وجوہ بیان کیے، گو بجائے خود صحیح ہیں، لیکن شعر کی تاثیر انہی باتوں پر موقوف نہیں، شعر میں اور بھی بہت سی باتیں ہیں جن کی وجہ سے وہ دلوں کو متاثر کرتا ہے۔'''' (شعر العجم، جلد چہارم، ص ۸۰) یعنی شبلی نے ارسطو سے جزوی اتفاق کیا ہے، اسی طرح وہ محاکات (نقل یا مائی می سس) پر تخیل کو فوقیت دیتے ہیں، اس سے یہ سمجھا گیا ہے کہ شبلی ارسطو اور بعد ازاں اصول تلازمہ کے تحت وہ مغرب پر تنقید کرتے ہیں۔ مغربی مورخین پر شبلی کی تنقید سے بھی اس خیال کو تقویت ملتی ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ شبلی کی ارسطو پر تنقید کا پس منظر مسلم فلسفے کی وہ روایت ہے، جو ارسطو کے نظریہ علم پر تنقید کرتی ہے اور جس کا مطالعہ شبلی نے کر رکھا تھا۔ شبلی نے فلسفۂ یونان اور اسلام کے نام سے مضامین کا ایک سلسلہ شروع کیا تھا، جو دراصل بعض مستشرقین کے اس اعتراض کے جواب میں تھا کہ ''مسلمانوں میں مقلدین ارسطو کے سوا اور کوئی فرقہ موجود نہ تھا۔'' (مقالاتِ شبلی، جلد ۷، ص ۲)

شبلی نے ارسطو کی بوطیقا کو عربی کے راستے سے سمجھا اور بقول ابوالکلام قاسمی ''عربی زبان میں بوطیقا کے جو ترجمے ہوئے، وہ یونانی اور عربی تہذیبوں اور ادبی خواص کے بعض اختلافات کے سبب، چند مقامات پر ارسطو کی ترجمانی میں ناکام رہے۔'' (مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، ص ۲۸۳) اس بات کی صداقت کی گواہی ارسطو کے اس اقتباس سے بھی ملتی ہے، جسے شبلی نے درج کیا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس ارسطو کے خیالات کا راست اور صادق ترجمہ نہیں، اس کے خیالات کی تلخیص ہے اور اس میں نقل سے ملنے

والی مسرت کے سبب اور مسرت کی نوعیت کا ذکر ہی موجود نہیں۔شبلی کے یہاں فقط یہ بات درج ہے کہ ''کسی شے کی محاکات خود لطف انگیز ہے۔'' فلسفی ارسطو اس لطف کے سبب اور نوعیت کو واضح کرتا ہے، مگر شبلی کے یہاں اسے حذف کر دیا گیا ہے۔ارسطو نے واضح کیا ہے کہ نقل سے مسرت اس لیے ملتی ہے کہ (کسی شے کا) علم لطف انگیز ہے۔نقل ہمیں اس شے کا علم دیتی ہے، جس کی وہ نقل ہے۔اگر ہم نقل کی جانے والی شے کو پہلے سے نہ جانتے ہوں تو اس کی نقل یا شبلی کے لفظوں میں محاکات کو دیکھ کر بھی ہمیں لطف ملے گا، مگر وہ علم کا نہیں، صناعی کا لطف ہوگا۔(۶) اگر ہم اس نظریے کا اطلاق شاعری پر کریں تو وہ شاعری، جس کے مافیہ کا ہم پہلے سے علم رکھتے ہیں، وہ ہمیں ایک خاص لطف دے گی۔ یہ علم تاریخی یا مشاہداتی ہوسکتا ہے۔علم کی نوعیت کی تبدیلی سے لطف کی سطح بھی تبدیل ہو جائے گی۔ارسطو نے یہاں ہر چند وضاحت نہیں کی، مگر قرینہ یہ بتاتا ہے کہ نقل کے مافیہ کے علم سے ملنے والی مسرت میں صناعی کی مسرت بھی شامل ہوتی ہے۔تاہم جہاں ہم مافیہ کا پہلے سے علم نہ رکھتے ہوں، اس کی نقل ہمیں محض اس کی صناعی کی مسرت دے گی۔صناعی کی مسرت اپنی اصل میں جمالیاتی مسرت ہے، اس طرح دیکھیں تو محاکات کے لطف کے ایک سے زیادہ درجے اور سطحیں ہیں۔ شبلی نے ارسطو کے نظریہ نقل کے اس بنیادی نکتے کو ملحوظ نہیں رکھا۔

یہ کہنا بھی درست نہیں کہ شبلی اپنی تنقید میں، مغرب کے ذہنی غلبے سے آزاد ہیں۔ یہ بات ان کی تاریخ نگاری کے بارے میں تو صدفی صد درست ہے، مگر تنقید کے بارے میں نہیں۔مثلاً یہی دیکھیے۔انھوں نے جہاں ارسطو سے اختلاف کرتے ہوئے اس کے مقابلے میں جس نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے، وہ مغربی ہے۔ وہ محاکات پر تخیل کو ترجیح دیتے ہیں تو یہ ان کا اپنا نقطۂ نظر نہیں اور نہ یہ بات مشرقی تنقید کے کسی نظریے میں موجود ہے۔شبلی کا یہ جملہ کہ ''شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔'' (شعر العجم، جلد ۴، ص ۲۳) شیلے (۱۷۹۲ء-۱۸۲۲ء) کے مضمون 'شاعری کا دفاع' (۱۸۲۱ء) سے ماخوذ ہے۔شیلے کے لفظ یہ ہیں:

"Poetry, in a general sense, may be defined to be "the expression of the imagination."
("A Defence of Poetry", in English Critical Essay , P 102)

لہٰذا شبلی نے یونانی نظریہ شعر پر ایک دوسرے مغربی نظریے (جو رومانی ہے) کو فوقیت دی ہے۔

اب آیئے شبلی کے نظری مباحث کے اس حصے کی طرف، جو ایک انگریزی مضمون کے ترجمے پر مشتمل ہے۔ بالعموم، حالی کے مغربی مآخذ کا ذکر ہوا ہے اور شبلی کے یہاں مشرقی تنقید کے آثار دیکھ کر یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ انھوں نے، حالی کے برعکس مغرب سے ضرورتاً استفادہ کیا ہے اور بیشتر اپنے اختراع پسند ذہن سے لکھا ہے۔شبلی کی تنقید کو حالی کی تنقید کا ردِعمل قرار دینے کے پیچھے بھی یہی استدلال کارفرما ہے کہ حالی خوشہ چین اور شبلی اوریجنل ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے بھی حالی کی طرح ہی انگریزی عبارات کے متعدد تراجم بغیر حوالے کے شامل کتاب کیے ہیں، اور حالی کی طرح ہی انھیں آفاقی تنقیدی اصول سمجھتے ہوئے قبول کیا اور فارسی و اردو شاعری پر ان کا اطلاق کیا ہے، محض اس فرق کے ساتھ کہ شبلی (حالی کے برعکس) انگریزی

الفاظ کا کثرت سے استعمال نہیں کرتے، زیادہ انگریز ناقدین کے حوالے نہیں دیتے۔صرف ایک جگہ حاشیے میں لکھا ہے کہ ''یہ تمام تقریر مل صاحب کے مضمون سے ماخوذ ہے'' جب کہ حقیقت یہ ہے کہ آٹھ صفحات پر پھیلی ہوئی یہ تقریر، جان سٹوارٹ مل (۱۸۰۶ء-۱۸۷۳ء) کے مضمون "Thoughts on Poetry and its Varieties" کا زیادہ تر ترجمہ اور کہیں کہیں ماخوذ ہے۔شبلی نے اس مضمون کا حوالہ نہیں دیا۔مل نقاد نہیں، فلسفی ہے، اور اس کا یہ مضمون، انگریزی تنقید کے بڑے مضامین میں نہیں، قابل ذکر مضامین میں شمار ہوتا ہے۔یوں لگتا ہے کہ شبلی کی دسترس فقط اس مضمون تک تھی۔(انھوں نے موازنہ انیس و دبیر میں بھی مل کے اسی مضمون کا حوالہ دیا ہے) مگر چوں کہ وہ اتھارٹی کی اس منطق کے تابع تھے، جسے نو آبادیاتی آئیڈیالوجی نے عام کیا تھا، اس لیے وہ مل کے اس مضمون میں درج خیالات کو بھی شاعری کی ماہیت سے متعلق مستند خیالات سمجھ کر قبول کرتے چلے جاتے ہیں اور کہیں ان سے اختلاف کرتے ہیں نہ ان پر بحث اٹھاتے ہیں اور حالی کی طرح ہی نہ درست ترجمے پر توجہ دیتے ہیں اور نہ اس تناظر کو ملحوظ رکھتے ہیں، جس کے تحت مل کا مضمون لکھا گیا ہے۔مل اور شبلی کی عبارات کا تقابل ملاحظہ فرمائیں:

شبلی نعمانی	جان اسٹوارٹ مل
اس قدر سب تسلیم کرتے ہیں کہ شعر کا نمایاں وصف جذبات انسانی کا برانگیختہ کرنا ہے۔یہ خصوصیت شاعری کو سائنس اور علوم وفنون سے ممتاز کرتی ہے۔شاعری کا تخاطب جذبات سے ہے اور سائنس کا یقین سے ہے۔ سائنس استدلال سے کام لیتا ہے اور شاعری محرکات کو استعمال کرتی ہے۔سائنس عقل کے سامنے کوئی علمی مسئلہ پیش کرتا ہے، لیکن شاعری احساسات کو دل کش مناظر دکھاتی ہے۔ (شعر العجم، جلد ۴، ص ۳)	The object of poetry is confessedly to act upon the emotion; and therein is poetry sufficiently distinguished from whats wordsworth affirms to be its logical opposite, namely not prose, but matter of fact or science. The one addresses itself to the belief, the other to the feelings, The one does its work by convincing or persuading, the other by moving. The one acts by presenting a propositions to the understanding, the other by offering interesting objects of contemplation to the sensibilities. (Thoughts on Poetry and its Varieties, in English Critical Essays, pp343)

ورڈز ورتھ والے حصے کو چھوڑ کر، پورا پیرا گراف ترجمہ ہے اور زیادہ اچھا ترجمہ نہیں ہے۔ مثلاً مِل نے صرف سائنس کا ذکر کیا ہے، شبلی نے علوم وفنون کا اضافہ کر دیا ہے۔ حالاں کہ فنون میں عملی اور تخیلی دونوں شامل ہیں۔ اسی طرح آخری جملے کا ترجمہ مہمل ہے۔ Sensibility کا لغوی مطلب احساسات نہیں، 'محسوس کرنے کی وہ صلاحیت' ہے جو اشیا کو وجودہ ومعنوی دونوں سطحوں پر محسوس کرتی ہے؛ یعنی حسیت میں احساس وفہم کا امتزاج ہوتا ہے۔ سائنس محض 'فہم' سے متعلق ہوتی ہے اور شاعری فہم واحساس کی بیک وقت علم بردار ہوتی ہے۔ ترجمے پر غیر ضروری انحصار کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا ہے کہ شبلی مِل کے اس جملے پر غور نہیں کر سکے کہ سائنس کا تعلق یقین سے نہیں ہوتا، سائنس یقین واعتقاد کو چیلنج کرنے والی ہے، اس پر منحصر نہیں ہے۔ شبلی اگر مِل کے فلسفیانہ خیالات کے تناظر کو بھی ملحوظ رکھتے تو سائنس سے متعلق اس غلط فہمی سے بچ جاتے۔ دوسری طرف شبلی کسی ایسے علم کی قبولیت پر مائل نظر نہیں آتے جو یقین کو پارہ پارہ کرنے والی ہو۔ کمزور اور نامکمل ترجمے کی کچھ مثالیں آگے بھی موجود ہیں۔ اقتباس دیکھیے:

شبلی نعمانی

اکثر اعلیٰ نظمیں افسانہ کی شکل میں ہوتی ہیں اور اکثر افسانوں میں شاعری کی روح پائی جاتی ہے۔ اس لیے دونوں جب باہم مل جاتی ہیں تو ان میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ افسانہ اسی حد تک افسانہ ہے جہاں تک اس میں خارجی واقعات اور زندگی کی تصویر ہوتی ہے، جہاں سے اندرونی جذبات اور احساسات شروع ہوتے ہیں، وہاں شاعری کی حد آ جاتی ہے۔

(شعر العجم، جلد۴، ص۴)

جان اسٹوارٹ مِل

Many of the greatest poems are in the form of fictious narratives, and in almost all good serious fictions there is true poetry. But there is a radical distinctions between the interest felt in story as such and interest excited by poetry, for the one is derived from incident, the other from the representation of feeling. In one, the source of the emotions excited is the exhibition of state or states of human sensibility; in the other, of series of states of mere outward circumstances.

("Thoughts on Poetry and Its Varieties", in English Critical Essays P 343)

اس سے قطع نظر کہ مِل نے شاعری اور فکشن میں فرق کا یہ تصور بڑی حد تک شیلے سے لیا ہے۔ (۷) شبلی نے مِل کی عبارت کے لفظی ترجمے پر اکتفا کیا ہے، مِل کے خیالات کس تناظر میں ظاہر

ہوئے ہیں، شبلی نے اس سے غرض نہیں رکھی، نتیجتاً یہ ترجمہ مہمل ہو گیا ہے۔ شبلی fictions narratives کا ترجمہ افسانہ کرتے ہیں۔ بجا کہ تب افسانہ ''حکایت بے اصل، قصہ، کہانی، من گھڑت کہانی'' (فرہنگ آصفیہ، جلد اول، ص۱۹۳) کے مفہوم میں رائج تھا اور اس سے مراد انگریزی کی short story نہیں تھا۔ چنانچہ داستان، ناول، دونوں کو افسانہ کہ دیا جاتا تھا (فسانۂ عجائب، فسانۂ آزاد)، مگر شبلی نے یہ غور نہیں کیا کہ مِل کی اس عبارت میں افسانے کا یہ مفہوم نہیں پایا جاتا۔ مِل نے ایک دوسرے تناظر میں شاعری اور افسانوی بیانیے کا تقابل کیا ہے، جس کی طرف شبلی کا دھیان نہیں ہے۔ مِل جس افسانوی بیانیے کی طرف اشارہ کر رہا ہے، وہ رزمیہ (epic) ہے اور رزمیہ شعری افسانوی بیانیہ، ہوتا ہے۔ رزمیے کا مفہوم پیش نظر ہو تو 'افسانے میں شاعری' اور 'شاعری میں افسانہ' کا مطلب سمجھ میں آ سکتا ہے، وگرنہ نہیں۔ شبلی شاعری کا فارسی اور اردو داستان سے تقابل کر سکتے تھے اور دونوں کے امتیازات اجاگر کر سکتے تھے، مگر شبلی اور ان کے معاصرین شاعری کو ہی اعلیٰ ترین ادب سمجھتے تھے اور اسی کی تفہیم پر اپنی تنقیدی بصیرت کو مرکوز رکھتے تھے۔

اسی طرح کے ترجمہ کی مزید مثالیں دیکھیے:

شبلی نعمانی

شاعری کی اقسام میں ایک قسم افسانہ نگاری ہے۔ یعنی شاعر، خارجی واقعات کی تصویر کھینچتا ہے، لیکن اس حیثیت سے نہیں کہ فی نفسہٖ وہ کیا ہے بل کہ اس حیثیت سے کہ وہ ہمارے جذبات پر کیا اثر ڈالتی ہیں۔

(شعر العجم، جلد۴، ص۴)

اس تقریر سے شاعری اور واقعہ نگاری کا فرق واضح ہو جاتا ہے، لیکن خطابت اور شاعری کی حد فاصل اب بھی قائم نہیں ہوئی۔ خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کا برانگیختہ کرنا متصور ہوتا ہے، لیکن حقیقت میں شاعری اور خطابت بالکل جدا جدا چیزیں ہیں۔ خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ اسپیکر حاضرین کے مذاق، معتقدات اور

جان اسٹوارٹ مِل

...there is a poetry called descriptive. Descriptive poetry consists, no doubt in description of things as they appear, not as they are; and it paints them not in their bare and natural lineaments, but seen through the medium and arranged in the colours of the imagination set in action by the feelings.

("Thoughts on Poetry and Its varieties", in English Critical Essays P 346)

"The distinction between poetry and eloquence appears to us to be equally fundamental with the distinction between poetry and narrative, or between poetry and

میلانِ طبع کی جستجو کرتا ہے، تا کہ اس کے لحاظ سے تقریر کا ایسا پیرایہ اختیار کرے، جس سے ان کے جذبات تو برانگیختہ کر سکے اور اپنے کام میں لائے، بخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی، وہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے بھی یا نہیں۔ اس کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں، وہ بے اختیار ان جذبات کو ظاہر کرتا ہے۔

(شعرالعجم، جلد۴، ص۵)

description... poetry and eloquence are both alike the expression or utterance of feeling. But if we may be excused the antithesis, we should say that eloquence is hear d, poetry is overheard. Eloquence supposes an audience; the peculiarity of poetry appears to us to live in the poet's utter unconsciousness of a listener. Poetry is feeling, confessing itself to itself, in moments of solitude, and embodying itself in symbols which are the nearest possible representation of the feeling in the exact shape in which it exists in the poet's mind. Eloquence is feeling, pouring itself out to other minds, courting their sympathy, or endeavouring to influence their belief or move them to passion or to action.

("Thoughts on Poetry and Its varieties", in English Critical Essays P 348)

اصطلاحات اور بعض کلیدی لفظوں کے غلط ترجمے سے شبلی بحث کو الجھا دیتے ہیں۔

مندرجہ بالا پہلی عبارت میں Descriptive poetry کا ترجمہ 'افسانہ نگاری' کیا ہے۔ چونکہ شبلی نے مل کے مضمون اور انیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تناظر کو ملحوظ نہیں رکھا، اس لیے وہ انگریزی کی محاکاتی شاعری، (Descriptive poetry) کو افسانہ نگاری قرار دیتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اس سے پہلے وہ narrative fiction کا ترجمہ بھی افسانہ کر چکے ہیں۔ جان اسٹوارٹ مل کا مضمون انیسویں صدی کی رومانوی انگریزی تنقید کے اس بنیادی مسئلے سے متعلق ہے کہ ہر شاعر کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔ تنقید کا کام اس انفرادیت کو دریافت کرنا ہے۔ انفرادیت کسی کے مقابلے میں یا کسی کی نسبت سے ہوتی ہے، اس لیے

اصناف اور شعرا کا باہمی تقابل کیا جاتا ہے۔ ورڈز ورتھ شاعری کو نثر کے مقابلے میں واضح کرتا ہے۔ شیلے اسے دوسری ذہنی سرگرمیوں کی نسبت پیش کرتا ہے۔ مل نے بھی یہی کیا ہے۔ وہ مضمون کے پہلے حصے میں شاعری کی انفرادیت اجاگر کرنے کے لیے اسے رزمیے، ناول اور خطابت کے مقابلے میں رکھتا، نیز شاعری کی اقسام میں فرق کرتا ہے، اور مضمون کے دوسرے حصے میں شیلے اور ورڈز ورتھ کے امتیازات پر لکھتا ہے۔ ایک کو وہ شاعرِ فطرت، اور دوسرے کو شاعرِ ثقافت قرار دیتا ہے۔

شبلی مل کے چند خیالات پر انحصار کرنے کی وجہ سے، یہ بھی نہیں دیکھتے کہ یہ خیالات، ان کے اپنے خیالات سے ٹکرا رہے ہیں۔ (۸) ''شعر ایک قوت ہے جس سے بڑے بڑے کام لیے جاسکتے ہیں...... شریفانہ اخلاق پیدا کرنے کا شاعری سے بہتر کوئی آلہ نہیں۔'' (شعرالعجم، جلد۴، ص۸۲) یہ شبلی کا اپنا خیال ہے۔ ان معنوں میں کہ شبلی اس پر یقین رکھتے اور اسے درست سمجھتے ہیں، تاہم یہ خیال انھوں نے اس عہد کی سماجی صورت حال سے اخذ کیا ہے، وہ سماجی صورتِ حال جو سرسید کی اصلاحی کوششوں سے تشکیل پا رہی تھی، جس میں ادب کو افادی کردار تفویض کیا جا رہا تھا۔ شبلی کا یہ خیال ان کے ظاہر کردہ مل کے اس خیال سے متصادم ہے کہ ''شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی...... اس کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں، وہ بے اختیار ان جذبات کو ظاہر کرتا ہے۔'' شبلی کو دونوں کے تصادم کا احساس ہی نہیں ہے، اس لیے وہ اسے دور کرنے، یعنی ایک کو ترک کرنے یا بے ساختہ اور ہر قسم کے انسانی جذبات کو 'شریفانہ اخلاقی جذبات' سے جوڑنے کی کوشش نہیں کرتے۔ مل اور دوسرے رومانوی نقادوں نے شاعر کو ''ایک ایسی بلبل قرار دیا ہے، جو ایک تاریک گوشے میں بیٹھتی اور اپنی تنہائی کو اپنے ہی شیریں نغموں سے پُرلطف بناتی ہے۔'' (۹) دوسرے لفظوں میں شاعر خودمختار ذات رکھتا ہے۔ یہ اسے دوسروں سے بے نیاز بناتی اور خود اس کے اپنے، منفرد، تنہا وجود کو اس کے لیے کافی قرار دیتی ہے۔ تنہائی اسے اپنی ذات کی انفرادیت اور خودمختاریت کا تجربہ کرنے کے قابل بناتی ہے۔ (اس نظریے کو بعد ازاں وجودیت نے زیادہ تفصیل سے پیش کیا) شبلی نے بھی لکھا ہے کہ شاعری تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہے، جو مل کی اس سطر کا ترجمہ ہے،

"Poetry, accordingly, is the natural fruit of solitude and meditation."

("Thoughts on Poetry and Its varieties", in English Critical Essays P 349)

شاعری کا یہ رومانوی تصور، شاعری کے سماجی، اصلاحی اور اخلاقی تصور کی تردید کرتا ہے۔ مطالعہ نفس سے پیدا ہونے والی شاعری المیہ ہوتی ہے، انسان اپنے وجود کی بنیادی وازلی سچائیوں سے آگاہ ہوتا ہے اور یہ سچائیاں المناک ہوتی ہیں؛ کائنات اور تقدیر کی قوتوں کے آگے انسان کی بے چارگی؛ موت، حادثات، بیماری، نفسی تنہائی اور بے بسی...... یہ انکشافات انسان کو الم سے بھر دیتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ (شیلے

کے مطابق) المیہ گیت ہی سب سے شیریں ہوتے ہیں۔ اخلاقی شاعری، جو اصل میں سماجی وافادی شاعری ہے، مطالعۂ نفس نہیں، مطالعۂ سماج کا نتیجہ ہوتی ہے۔ شبلی محاکات کے کمال کے لیے تمام کائنات کی ہر قسم کی چیزوں کا مطالعہ کرنے پر تو زور دیتے ہیں (جو حالی کا اثر معلوم ہوتا ہے) مگر مطالعۂ سماج کی کہیں سفارش نہیں کرتے۔ ہر چند شبلی نے سیاسی شاعری کی ہے اور اپنے عہد کی گہری سیاسی بصیرت بھی وہ رکھتے تھے، مگر شاعری اور شعری سماجی صورتِ حال کے رشتے کا کوئی تصور نہ شبلی کے یہاں ہے نہ حالی کے یہاں۔ غالباً نوآبادیاتی دباؤ کے سبب! ممکن ہے بعض حضرات اسے کلاسیکی مزاج کا ضبطِ نفس قرار دیں کہ وہ ادب کے مباحث میں سیاسی شعور رکھنے کے باوجود سیاسی صورتِ حال کا ذکر نہیں کرتے، مگر اصل یہ ہے کہ وہ جن خیالات اور تصورات پر تکیہ کر رہے تھے اور جس آئیڈیالوجی کی فضا میں رہ رہے تھے، وہ ادب اور سماجی، سیاسی صورت حال کے کسی تعلق کی اجازت نہیں دیتے تھے۔

شبلی کے نظری مباحث میں ایک اہم مبحث 'شاعری کے اصلی عناصر' سے متعلق ہے۔

شبلی (اور اس سے پہلے حالی) نے وزن کو شعر کا ضروری جُز تو قرار دیا ہے، مگر اصلی اور بنیادی نہیں۔ بقول شبلی ''عام لوگ کلام موزوں کو شعر کہتے ہیں، لیکن محققین کی یہ رائے نہیں۔ وہ وزن کو شعر کا ایک ضروری جُز سمجھتے ہیں، تاہم ان کے نزدیک وہ شاعری کا اصلی عنصر نہیں۔'' (شعرالعجم، جلد۴، ص۶) شاعری کے اصلی عناصر کی بحث اول اول ارسطو نے اٹھائی اور جن خطوط پر اس نے اٹھائی کم وبیش انھی خطوط کو مشرقی اور مغربی نقادوں نے سامنے رکھا ہے۔ ارسطو بوطیقا کے باب اول میں شاعری کی ماہیئت واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری محض کلام موزوں نہیں ہے۔ ہومر اور ایمپیڈ وکلیس دونوں نے کلام موزوں لکھا ہے مگر ہومر شاعر اور ایمپیڈ وکلیس طبیعیات دان ہے۔ (۱۰) جس کا صاف مطلب ہے کہ شاعری کے لیے بحر و وزن کے علاوہ کچھ اور بھی درکار ہے۔ اس 'کچھ اور' کی تلاش میں محققین کئی چیزوں تک پہنچے ہیں، اساس الاقتباس کے مصنف نصیرالدین طوسی نے لکھا ہے کہ یہ متخیّلہ ہے۔ ممتاز حسین، طوسی کے خیالات کی تفسیر میں لکھتے ہیں کہ ''علامہ طوسی یہ نہیں کہتے ہیں کہ ارسطو کی نظر میں وزن غیر ضروری ہے بلکہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ اگر دونوں یعنی تخیل اور وزن میں سے کسی ایک کو شعر کا نام دینے کا معاملہ درپیش ہو...... تو ارسطو کلام متخیّلہ کو شعر کا نام دے گا۔ (حالی کے شعری نظریات ۔۔۔ ایک مطالعہ، ص۳) ارسطو کے یہاں متخیّلہ کا ذکر موجود نہیں۔ یہ بات قیاساً لکھی گئی ہے کہ ارسطو کلام متخیّلہ کو شعر قرار دے گا۔ انیسویں صدی کے مغربی رومانوی نقادوں نے بھی شاعری کے اصلی عنصر کی تلاش کی ہے اور یہ عنصر ان کے نزدیک متخیّلہ ہے۔ شیلے کی تعریف شعر گزشتہ سطور میں آ چکی ہے۔ جرمن اور انگریز رومانوی نقادوں نے وزن کی جگہ متخیّلہ کو دی۔ انھوں نے متخیّلہ کی نوعیت اور شاعری کی تخلیق میں اس کے کردار کی تصریح کرنے میں خاصا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ حالی اور شبلی دونوں پر رومانوی نقادوں کا اثر ہے۔ حالی صاف لفظوں میں کہتے ہیں، ''سب سے مقدم اور ضروری چیز جو شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے، وہ قوت متخیّلہ یا تخیل ہے جس کو انگریزی میں 'امیجنیشن' کہتے ہیں۔ (مقدمہ شعر وشاعری، ص۳۰) شبلی شاعری کے اصل عناصر میں محاکات اور تخیل کو شامل کرتے ہیں، تاہم تخیل کو محاکات پر مقدم رکھتے ہیں۔

> اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عنصر ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ (شعرالعجم، جلد۴، ص۲۳)

محاکات اور تخیل کی بحث شعرالعجم (جلد چہارم) کے متعدد صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ شبلی نے دونوں پر الگ الگ بھی بحث کی ہے، کہیں کہیں دونوں پر ایک ساتھ اظہار خیال کیا ہے اور کہیں دونوں کے تقابل پر بھی لکھا ہے۔ اس کے باوجود محاکات اور تخیل کی وضاحت نہیں ہوتی۔ دونوں کے حدود کا تعین ہوتا ہے نہ تخلیق شعر میں دونوں کے کردار کی نوعیت واضح ہوتی ہے۔ اصطلاحات اور نظریات کی وضاحت کے لیے جس تجزیاتی انداز اور منطقی ربط و تنظیم کی ضرورت ہوتی ہے، شبلی کی نظری تنقید میں اس کا اہتمام موجود نہیں۔ محاکات اور تخیل دونوں مغربی اصطلاحات ہیں۔ محاکات، یونانی اصطلاح Mimesis کے مترادف ہے اور تخیل انگریزی امیجینیشن کے۔ شبلی یونانی فکر سے عربی کے ذریعے متعارف ہوئے ہیں۔ انگریزی کا مطالعہ بھی انھوں نے خود نہیں کیا۔ گمان غالب ہے کہ انھوں نے کہیں سے انگریزی خیالات سے تراجم حاصل کیے اور انھیں بعض جگہوں پر بعینہٖ شامل کر لیا اور بعض مقامات پر ان سے استفادہ کیا ہے۔ شبلی محاکات کی تعریف کے بجائے، اس کے اوصاف پیش کرتے ہیں۔

> محاکات کا اصلی کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو، یعنی جس چیز کا بیان کیا جائے، اس طرح کیا جائے کہ خود وہ شے مجسم ہو کر سامنے آ جائے۔ شاعری کا مقصد طبیعت کا انبساط ہے، کسی چیز کی اصل تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرتا ہے (وہ شے اچھی یا بُری ہے، اس سے بحث نہیں)۔ (ایضاً، ص۱۱)

آگے شبلی مثالوں سے واضح کرتے ہیں کہ کسی چیز کا بیان اصل کے مطابق کیسے ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے محاکات یا شاعرانہ مصوری کو اصل کے مطابق بنانے کے لیے، اصل سے آگاہ ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ شبلی، محاکات کی تکمیل کے لیے، جس چیز کو ضروری قرار دیتے ہیں، وہ ہے متعلقہ شے کی جزئیات کا استقصا اور اس کے لیے کائنات کی ہر قسم کی چیزوں کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ شبلی اس نکتے پر توجہ نہیں کرتے کہ آیا بیان، 'شے' کا متبادل ہو سکتا ہے یا نہیں؟ بیان ایک لسانی مظہر ہے، شے، جب اس لسانی مظہر میں ڈھلتی ہے تو وہ اپنی اصل سے دور جا پڑتی ہے۔ زبان اور لسانی ادراک، شے اور اس کے محاکات کے درمیان حائل ہوتے ہیں۔ تخلیق ادب کے متعلق لسانی اور نفسیاتی سوالات سے شبلی دلچسپی ظاہر نہیں کرتے۔ حالاں کہ انھوں نے بعض انگریز رومانی نقادوں کے خیالات کو پیش کیا ہے، جنھیں ان سوالات سے دل چسپی تھی۔ شبلی مغربی نقادوں سے خیالات لیتے ہیں، طریق فکر اور طریق کار نہیں لیتے۔ تاہم شبلی کی تنقید میں بالواسطہ طور پر احساس ضرور موجود ہے کہ شے اور بیان مساوی نہیں ہیں۔ ان کے مطابق شاعرانہ بیان یا شاعرانہ مصوری کو اصل کے مطابق بنانے کے کئی طریقے ہیں۔ شاعر کو شے کی جزئیات کا استقصا کرنا چاہیے، مگر ہر مقام پر ان جزئیات کو بیان میں ظاہر کرنا ضروری نہیں ہے۔ بعض دفعہ ابہام اور مخالف رخ پیش کرنے سے محاکات ہوتی، یعنی بیان اصل کے مطابق ہوتا ہے اور یہ اصل کے مطابق ہونا دراصل تاثر کے لحاظ سے ہے نہ کہ صورت کے اعتبار سے۔

محاکات دراصل اسی تاثر کو گہرا کر کے پیش کرتی ہے، جو اصل شے کو دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ خیالات شبلی کی اپنی اختراع ہیں؟ شبلی نے نظری مباحث میں اختراعی ذہن کا مظاہرہ نہیں کیا، ان کے سارے خیالات مستعار ہیں۔ محاکات کا تصور انھوں نے زیادہ تر یونانیوں سے لیا ہے اور بعض جگہوں پر اس میں مشرقی مطالب کی آمیزش کردی ہے۔

شبلی نے محاکات کو یونانی مائی می سس کی مترادف اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ محاکات، فارسی لفظ ہے، جس کے لغوی معانی 'باہم حکایت کردن'، (غیاث اللغات، ص ۷۸۷) 'باہم حکایت کرنا، آپس میں بات چیت کرنا، کہانی کہنا' (لغات کشوری، ص ۴۳۹) اور "Relating, Telling, Resembling, Imitating" *(Dictionary of Urdu-English & English-Urdu, ed. Jhon Shakespeare, P 350)* ملتے ہیں، گویا محاکات میں بیانیے کا مفہوم شامل ہے اور اصولاً یہ یونانی اصطلاح ڈائی جی سس کے مترادف ہے جسے مائی می سس کی مقابل اصطلاح کے طور پر وضع کیا گیا تھا۔ اب آیئے دیکھتے ہیں کہ مائی می سس کی حقیقت کیا ہے؟

یونانی مائی می سس کو لاطینی میں Imitato، انگریزی اور فرانسیسی میں Imitation فارسی میں محاکات اور اردو میں نقل کہا گیا ہے۔ مغربی شعریات کے بنیادی سوال کی تشکیل اسی تھیوری نے کی ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ شاعری خارجی حقیقت کا اظہار ہے یا داخلی حقیقت کا؟ باقی عام سوالات اسی سوال سے جڑے اور اس کی فرع ہیں۔ یعنی (ل) اگر شاعری/ ادب خارجی حقیقت کا اظہار ہے تو یہ اظہار بے کم و کاست ہے یا تخلیق کار اس میں کمی بیشی کرتا ہے، نیز اس تبدیلی کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ تبدیلی اختیاری ہوتی ہے یا غیر اختیاری؟ کیا تخلیق کار حسی تاثرات کو ان کی اصل صورت میں پیش کرنے پر مجبور ہے یا وہ لمحۂ تخلیق میں آزادی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ان میں کچھ تبدیلی کرسکتا ہے؟ (ب) اگر ادب داخلی حقیقت کا اظہار ہے تو یہ داخلی حقیقت تخلیقی ہے یا تشکیلی؟ یعنی کیا تخلیق کار کسی بالکل نئی حقیقت کا ابداع کرتا ہے یا اپنے تصوری مواد میں ترتیب نو کر کے اُسے پیش کرتا ہے؟ یہ تمام سوالات پانچویں صدی ق م کے دائمو کرائطس سے لے کر بیسویں صدی کے ژاک دریدا تک زیر بحث آتے رہے ہیں۔ اور ان تمام سوالات کے عقب میں مائی می سس کا سوال پروٹو ٹائپ کے طور پر موجود رہا ہے۔

مائی می سس کا لفظ اول اول یونانی دیوتا دایونی سس کی اُن رسومات کے لیے استعمال ہوا، جنھیں کاہن ادا کرتے تھے: یہ رسومات رقص، موسیقی اور گانوں پر مشتمل ہوتی تھیں، چونکہ یہ رسومات داخلیت اور پُراسراریت کا مفہوم رکھتی تھیں، اس لیے مائی می سس ابتداً 'داخلی حقیقت کی نقل' کے معنی میں استعمال ہوا۔ پانچویں صدی ق م میں جب یہ لفظ یونانی فلسفے میں داخل ہوا تو اس میں نقل کا مفہوم تو باقی رہا، مگر یہ نقل داخلی حقیقت کے بجائے خارجی حقیقت کی تھی۔ سوال یہ ہے کہ خارج میں تو بہت کچھ ہے: فطرت ہے، سماج ہے۔ مائی می سس کس خارجی حقیقت کی نقل سے عبارت ہے؟ دائمو کرائطس نے کہا کہ مائی می سس دراصل فطرت کے طریق کار کی نقل کا نام ہے۔ چونکہ مائی می سس آرٹ کا طریقِ امتیاز ہے، اس لیے آرٹ فطرت کے

طریق کار کی نقل کرتا ہے "ہم بُننے میں مکڑی کی، گھر بنانے میں ابابیل کی اور گانے میں ہنس یا بلبل کی نقل کرتے ہیں۔ (۱۱) بعد میں سقراط اور افلاطون نے مائی می سس کو مظاہر کی نقل کہا۔ افلاطون نے مصوری اور مجسمہ سازی پر غور کرنے سے یہ رائے قائم کی کہ یہ فنون انھی اشیا کی نقل کرتے ہیں، جو ہمارے مشاہدے میں آتی ہیں، مگر کیا اس اصول کا اطلاق تمام فنون، بالخصوص شاعری پر ہوسکتا ہے؟ اس سوال نے افلاطون کو اس نتیجے پر پہنچایا کہ شاعری کی ایک قسم تو مائی می سس کے اصول کی پابندی کرتی ہے، یعنی المیہ شاعری، جس میں ہیرو اپنا اظہار اپنی زبان سے کرتا ہے، جب کہ رزمیہ شاعری کسی واقعے کی نقل نہیں، اسے بیان کرتی ہے۔ چنانچہ افلاطون نے مائی می سس کے مقابل ڈائی جی سس کی اصطلاح استعمال کی۔ مائی می سس نقل اور ڈائی جی سس بیان ہے افلاطون نے مائی می سس کو آرٹ کی فلسفیانہ تھیوری بھی بنایا۔ اس نے کہا کہ دنیا اعیان کی نقل ہے اور آرٹ دنیا کی نقل کرتا ہے۔ اسی لیے آرٹ حقیقت (اعیان) سے دو درجے دور اور کم تر ہے، (۱۲) افلاطون کی یہ تھیوری دراصل آرٹ پر مابعد الطبیعیاتی اور اخلاقی اعتراضات سے عبارت ہے، جن کا جواب ارسطو نے دیا، ارسطو نے مائی می سس کو انسانی اعمال، کی نقل کا نام دیا۔ اور تمام فنون کو نقل کہا۔ آرٹ کی مختلف اصناف میں فرق موجود ہے، مگر یہ فرق نقل کی جانے والی اشیا، نقل کے لیے بروئے کار لائے جانے والے ذرائع اور نقل کے طریقوں کی وجہ سے ہے۔ (۱۳) آگے کئی صدیوں تک ارسطو کے یہ خیالات درست اور مستند تسلیم کیے جاتے رہے۔ صرف ان کے اطلاق کا دائرہ وسیع ہوتا رہا۔ مثلاً عہد وسطیٰ کے سینٹ آگسٹائن نے کہا کہ اگر آرٹ کا مطلب نقل کرنا ہی ہے تو اسے یا تو ورائے حواس دنیا کی نقل کرنی چاہیے، جو زیادہ مکمل اور افضل ہے۔ یا دنیا کی نقل کرتے ہوئے اس میں ابدی حقیقت اور ازلی جمال کو تلاش کرنا چاہیے۔ (۱۴) اور یہ عمل علامتوں کے ذریعے انجام پاسکتا ہے۔ سینٹ آگسٹائن نے دراصل افلاطون کے نظریے کو نئی شکل دی۔ افلاطون نے تو کہا تھا کہ آرٹ نقل کی نقل کرنے پر مجبور ہے، مگر سینٹ آگسٹائن کا موقف ہے کہ آرٹ اصل (اعیان ورائے حواس دنیا) تک رسائی حاصل کرسکتا ہے، براہ راست بھی اور بالواسطہ بھی!

مائی می سس کے جملہ امکانات پر غور و فکر کا آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہوا۔ بعض نے اسے دائمو کرائطس کی پیروی میں فطرت کے قوانین کی نقل کہا، فطرت کو کوڈ کہا، جسے مائی می سس کی مدد سے آرٹ، ڈی کوڈ، کرتا ہے۔ بعض نے کہا کہ فطرت میں خدا منکشف ہے، آرٹ کو اس تک مائی می سس کی مدد سے رسائی حاصل کرنی چاہیے۔ یہ عہد دراصل مغرب میں نوکلاسیکیت ہے، مگر جب یہ دیکھا گیا کہ کبھی نقل اصل کے مطابق نہیں ہو سکتی۔ جب نقل کی جاتی ہے تو یا تو اصل کی بعض چیزیں نقل میں منتقل نہیں ہوسکتیں، یا پھر کچھ نئی چیزیں نقل میں شامل ہو جاتی ہیں۔ یہیں سے مائی می سس کی تھیوری معرض سوال میں آنے لگی۔ بالخصوص رومانویت کی تحریک نے اسے تنقید کا نشانہ بنایا۔ مائی می سس دراصل یونانی تصور کائنات کا مظہر تھی۔ اس تصور کے مطابق انسانی ذہن منفعل ہے، یہ فقط اس کا ادراک آسکتا ہے، جو موجود ہے! مائی می سس بھی موجود (خواہ یہ اعیان کی شکل میں ہی کیوں نہ ہو) کے ادراک تک محدود رہتی ہے۔ رومانیت نے انسانی ذہن کے منفعل ہونے کے تصور پر تنقید کی، بالخصوص کانٹ نے ادراک کو فعال قرار دیا۔ اس کا موقف تھا کہ انسانی ذہن محض حسی تاثرات کو

وصول نہیں کرتا، انھیں مربوط و منظم کرتا (علت و معلول کے رشتے کے ذریعے) ہے۔ علت و معلول کا رشتہ اشیا میں نہیں، ذہن کی خلقی صلاحیت ہے، جسے انسانی ذہن حسی معلومات پر منطبق کرتا ہے۔(۱۵) اسی سے دوسرے جرمن مفکرین، اے ڈبلیو شلیگل اور شیلنگ نے تخیل کی تھیوری وضع کی۔ اصل یہ ہے کہ مائی می سس یا نقل نوکلاسیکیت کی مرکزی اصطلاح تھی۔ رومانویت میں نوکلاسیکیت کے کلیدی تصورات (جن میں مائی می سس بھی شامل ہے) کی نقاد تھی۔ چناں چہ رومانیت نے آرٹ کی جو تھیوری پیش کی، اس کی بنیاد نقل کے بجائے تخیل پر رکھی، دوسرے لفظوں میں، نوکلاسیکیت نے یونانی تصور کائنات قبول کر رکھا تھا، یعنی یہ کہ انسانی ذہن منفعل ہے اور رومانیت نے نیا تصور کائنات تشکیل دیا کہ انسانی ذہن فعال ہے۔ منفعل ذہن کا وصف مائی می سس، جب کہ فعال ذہن کا امتیاز تخیل ہے۔ اس طرح مائی می سس کو تخیل نے بے دخل کیا۔ تخیل کے حدود اور کارکردگی کو اے ڈبلیو شلیگل اور شیلنگ نے اولاً واضح کیا اور انھی کے خیالات کو بعد میں کالرج نے آگے بڑھایا۔ مجموعی طور پر تخیل کو ایک ایسی صلاحیت قرار دیا گیا جو باہر کی حقیقت کی نقل کرنے کے بجائے، باہر کی حقیقت کو بدل کے اور منقلب کر کے پیش کرتی ہے یا ایک نئی اور داخلی حقیقت کا ابداع کرتی ہے۔ مائی می سس اصل کے مطابق رہنا چاہتی ہے اور تخیل اصل سے انحراف کو روا سمجھتی یا ایک نئے اصل کی تخلیق کا دعویٰ کرتی ہے۔

شبلی کے محاکات اور تخیل کی وضاحتوں کو اگر مائی می سس اور تخیل کے مغربی تصورات کے مقابل رکھیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ شبلی نے ان تصورات کی 'سادہ اور انتخابی' تفہیم پر اکتفا کیا ہے اور کئی معاملات پر تصور و تخیل کے مشرقی نظریات کا پیوند بھی 'سادہ اور انتخابی تفہیم' سے لگا دیا ہے۔

مائی می سس اور تخیل ایک دوسرے کی حریف اور دو مختلف تصور ہائے کائنات کی ترجمان اصطلاحات ہیں۔ شبلی جب تخیل کو محاکات پر فوقیت دیتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ شاید وہ اس بات سے آگاہ ہیں کہ محاکات منفعل ذہن اور نوکلاسیکی شعریات کی ترجمان ہے، اور تخیل فعال ذہن اور رومانوی شعریات کی آئنہ دار ہے، مگر جب وہ محاکات پر بہ تفصیل لکھتے ہیں اور یہ دعویٰ تک کر ڈالتے ہیں کہ محاکات سے شاعرانہ مرتبے کا تعین ہوتا ہے: جو شاعر محاکات میں کام یاب ہے، وہ بڑا شاعر ہے، جو محاکات میں ناکام ہے وہ چھوٹا شاعر ہے۔ (شعرالعجم، جلد۴، ص ۱۸) تو یہ رائے قائم ہوتی ہے کہ "شبلی لکھنے کی رو میں آتے ہیں تو جیسے کچھ سوچتے ہی نہیں، بس لکھتے چلے جاتے ہیں۔" (مسیح الزماں، تعبیر، تشریح، تنقید، ص ۶۷)

شبلی کے نزدیک محاکات کا کمال، اصل کے مطابق ہونے میں ہے۔ شبلی یہ واضح نہیں کرتے کہ وہ اصل سے کیا مراد لے رہے ہیں؟ کیا وہ جو موجود ہے؟ اور جو باہر موجود ہے یا اندر موجود ہے؟ باہر فطرت میں یا سماج، انسانی اعمال تاریخی واقعات کی صورت میں؟ اور اندر ایک تصور کے طور پر، واردات کی حیثیت میں یا محض عقیدے اور مفروضے کے طور پر؟ (حالی سوالات اٹھاتے ہیں) مگر شبلی جب محاکات کی مثالیں پیش کرتے ہیں تو خارجی واقعات، مشاہدات اور ذہنی و تصوری سب حالتوں کو محاکات کے تحت لے آتے ہیں۔ ان کے یہاں محاکات دراصل 'شاعری بنانے' کے مفہوم میں ہے۔ وہ غالب کے اس شعر کو بھی محاکات کی

مثال سمجھتے ہیں۔

ہاں وہ نہیں وفا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

حالاں کہ یہ واقعہ ہے، جسے بیان کیا گیا ہے، اور یہ مائی می سس کے بجائے ڈائی جی سس کی مثال ہے۔ اور آگے چل کر یہ فیصلہ بھی صادر کرتے ہیں۔

مناظر قدرت کا بیان محاکات میں داخل ہے۔ مثلاً بہار، خزاں، باغ، سبزہ، مرغ زار، آب رواں کا بیان کیا جائے تو محاکات سے کام لینا چاہیے۔ (شعرالعجم، جلد۴، ص ۴۵)

یہ درست ہے کہ مائی می سس کے مغربی تصور میں فطرت کی نقل کا مفہوم شامل ہے، مگر یہ نقل فطرت کے طریق کار کی ہے یا فطرت کے قوانین کی۔ منظر نگاری، مائی می سس کا جتنا سادہ، اتنا ہی گمراہ کن مفہوم ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شبلی فطرت کا کتنا محدود تصور رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں فطرت اسرار اور تحرک سے خالی ہے۔ شبلی تخیل کی وضاحت میں کہتے ہیں: "محاکات میں جو جان آتی ہے، تخیل ہی سے آتی ہے...... قوت محاکات کا کام یہ ہے کہ جو کچھ دیکھے یا سنے اس کو الفاظ کے ذریعے سے بعینہٖ ادا کر دے، لیکن ان چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنا، مناسب اور توافق کو کام میں لانا ان پر آب و رنگ چڑھانا، قوت تخیل کا کام ہے۔" (ایضاً ص ۲۳) شبلی کا یہ بیان تضادات کا پلندہ ہے۔ شبلی کے مطابق محاکات، دیکھنے سننے کو بعینہٖ ادا کرتی ہے اور تخیل دیکھے سنے ہی میں ترتیب پیدا کرتی ہے۔ اس صورت میں محاکات میں تخیل کی آمیزش، دیکھے سنے کو بعینہٖ کیسے ادا ہونے دے گی؟ شبلی نے یہاں محاکات کو قوت متصورہ کے اس مفہوم میں لیا ہے، جو مسلم فلسفے نے تشکیل دیا ہے۔ مسلم فلسفے میں قوت متصورہ کو تشکیل اور نمائندگی کی ایک ایسی صلاحیت قرار دیا گیا ہے، جو حس مشترک (وہ حس جو حواس خمسہ سے حاصل مواد کو محفوظ کرتی ہے) کے مواد کو اس کی اصل شکل میں باقی و محفوظ رکھتی ہے۔(۱۶) شبلی قوت محاکات کے بارے میں بھی کہتے ہیں کہ یہ دیکھے اور سنے کو بعینہٖ ادا کرتی ہے، یعنی اسے اس کی اصل شکل میں محفوظ کرتی ہے۔ قوت متصورہ امیج کی صورت محفوظ کرتی ہے اور شبلی امیج کی جگہ الفاظ لاتے ہیں۔ آگے شبلی نے تخیل کا جو وصف بتایا ہے، وہ ذرا سا مغربی اور زیادہ مسلم فلسفے سے ماخوذ ہے۔ پروفیسر سعید اے شیخ مسلم فلسفے میں رائج قوت متخیلہ کی یہ تعریف پیش کرتے ہیں:

> This faculty abstract and combines the forms of sensible objects which it receives from the common sense; it thus frees the sensible percepts the conditions of place, time and magnitude. *(A Dictionary of Muslim Philosophy , P 96)*

قوت متخیلہ اور قوت متصورہ میں فرق یہ ہے کہ متصورہ حسی مواد کو اس کی اصل شکل میں برقرار رکھتی ہے، مگر متخیلہ اس مواد کو ترتیب نو دیتی ہے اور اس طرح حسی مواد کی اصل شکل کو بدل ڈالتی ہے۔ اس طرح متخیلہ کو متصورہ کی ضرورت ہو سکتی ہے، مگر متصورہ کو متخیلہ کی نہیں۔ شبلی جب کہتے ہیں محاکات (جو یہاں متصورہ

ہے) میں جان تخیل سے آتی ہے تو بالکل اُلٹ بات کہتے ہیں۔شبلی نے آگے چل کر تخیل کی تصریح میں جو چند باتیں درج کی ہیں، وہ کالرج سے ماخوذ ہیں تاہم یہ اخذ نہایت سرسری ہے۔شبلی کے مطابق ''شاعر قوت تخیل سے تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے۔وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت، ایک ایک وصف پہ نظر ڈالتا ہے، پھر اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا ہے، ان کے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے، ان مشترک اوصاف کو ڈھونڈ کر ان سب کو ایک سلسلے میں مربوط کرتا ہے، کبھی اس کے برخلاف جو چیزیں ایک ساتھ اور متحد خیال کی جاتی ہیں، ان کو زیادہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق و امتیاز پیدا کرتا ہے۔'' (شعر العجم، جلد۴، ص ۶-۳۵)

کالرج ثانوی متخیّلہ کو ایسی قوت قرار دیتا ہے، جو تخلیقی مواد کو چھینٹ کر، اسی کو بے ہیئت کر ڈالتی اور نئی ہیئت میں ڈھالتی ہے۔اس کے لیے متخیّلہ کئی طریقے اختیار کرتی ہے۔ایک طریقہ تضادات کو حل کرنے اور ترکیب و امتزاج کا ہے۔شبلی کا مذکورہ اقتباس کالرج کے اس خیال کو سادہ و سرسری انداز میں پیش کرتا ہے۔

> Imagination…reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities; of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

(Biographia Literaria, on line text)

شبلی کی یہ سادہ تفہیم تخیل کو قوت عقلیہ کے مشرقی تصور سے گڈمڈ کر دیتی ہے۔اس تصور کے مطابق قوت عقلیہ حسی مواد کو بغور دیکھتی، مواد کو حواس سے آزاد کرتی اور پھر اس مواد میں فرق و امتیاز اور اتحاد و اشتراک تلاش کرتی ہے تا کہ استدلال کیا جا سکے۔لطف کی بات یہ ہے کہ شبلی نے تخیل کو استدلال سے جوڑا بھی ہے۔ ''تخیل، مسلم اور طے شدہ باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی، بل کہ دوبارہ ان پر تنقید کی نظر ڈالتی ہے'' (شعر العجم، جلد۴، ص ۲۸) تاہم وہ تخیل کے استدلال کو منطقی مغالطہ یا خطابیات کا نام دیتے ہیں۔

شبلی مغربی تصورات کے ترجمے و تسہیل پر انحصار کرتے ہیں۔ان تصورات کی مختلف پرتوں کی تفہیم سے انھیں غرض ہے، نہ ان کے سیاق کی انھیں پروا ہے۔وہ تصور کو ایک سادہ خیال کے طور پر لیتے ہیں اور اس کا فوری اطلاق اپنے ادب پر کرتے ہیں۔مزے کی بات یہ ہے کہ انھیں ہر مغربی خیال کی تائید میں اپنی

شاعری سے مثالیں مل جاتی ہیں۔وہ محاکات کی بھی درجنوں مثالیں درج کرتے ہیں اور تخیل کی وضاحت میں بھی بیسیوں اشعار درج کرتے چلے جاتے ہیں۔وہ تخیل کو محاکات پر ترجیح دیتے ہیں، مگر کوئی ایسا محاکمہ پیش نہیں کرتے کہ متخیّلہ کے اشعار کو محاکات کے اشعار سے بڑے اشعار ثابت کریں۔

شبلی کا تنقیدی طریق کار توضیحی ہے، تجزیاتی نہیں۔وہ مغربی خیالات کی توضیح فارسی اور اردو شاعری سے مثالیں دے کر کرتے ہیں۔چوں کہ وہ مغربی تنقیدی تصورات کا تجزیہ نہیں کرتے، ان کو اِن تناظر میں رکھ کر نہیں دیکھتے، ان کی مختلف سطحوں کو نہیں پرکھتے، ان کے اطلاقی امکانات اور دعاوی کا جائزہ نہیں لیتے، انھیں حقیقت ثابتہ سمجھ کر ان کی وضاحت اشعار کی مدد سے کرتے جاتے ہیں، اس لیے وہ یہ نہیں دیکھ پاتے کہ ان کی توضیحات استبدادی نوعیت کی ہیں۔مثلاً وہ قوت تخیل کی ایک صفت یہ بیان کرتے ہیں کہ یہ ''ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو اس میں ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۳۳) اور اس کی وضاحت و تائید میں فارسی کا یہ شعر پیش کرتے ہیں۔

بے مہری دہر بین کہ در یک ہفتہ
گل سرزد و غنچہ کرد و بشگفت و بریخت

پھول کا ایک ہی ہفتے میں اپنے انجام کو پہنچنا، بے مہری کی وجہ ہے۔یہ خیال شاعر کو اس کی قوت متخیّلہ سُجھاتی ہے، جسے اشیا میں نئے نئے کرشمے نظر آتے ہیں۔اس شعر کے تخلیقی محرک کی یہ توجیہہ، اگرچہ غلط نہیں، مگر کتنی میکانکی اور استبدادی ہے، اس وضاحت کی ضرورت نہیں۔زمانے کی بے مہری کے ہاتھوں جمال فطرت کتنی جلدی فنا ہو جاتا ہے، جمال کو فنا فطرت نہیں زمانہ کرتا ہے۔فطرت معصوم، مگر زمانہ ظالم ہے۔یہ مضمون شاعر کو محض اشیا میں نئے نئے کرشمے دیکھنے والی قوت سُجھاتی ہے یا ایک پورا تصور کائنات موجود ہے، جو شاعر کو ان خیالات تک رسائی میں رہبری کرتا ہے، اور یہی تصور کائنات ادب کی اس شعریات کی تشکیل کرتا ہے، جس کے زیر اثر شاعر تخلیق شعر کرتا ہے۔

شبلی کے یہاں تجزیاتی اسلوب نقد کی کمی اور توضیحی اسلوب کے غلبے کی وجہ، ان کا یہ تصور شعر ہے کہ ''شاعری وجدانی اور ذوقی چیز ہے'' (ایضاً، ص ۱) اور ذوق و وجدان کی نہ صرف منطقی اور جامع و مانع تعریف نہیں ہو سکتی، بلکہ یہ منطق و تجزیے سے بے نیاز بھی ہیں۔وجدان و ذوق، شعر کے جن عناصر سے متاثر ہوتے ہیں، وہ مشرقی اصطلاحات میں فصاحت اور جدت ادا ہیں ان کے بارے میں شبلی کا قول ہے کہ ''فصاحت کا معیار صرف ذوق اور وجدان صحیح ہے۔'' (ایضاً، ص ۶۷) اور ''جدت ادا کی منطقی تعریف اور اس کے اصول اور قواعد کا انضباط سخت مشکل بلکہ ناممکن ہے، وہ ایک ذوقی چیز ہے، جس کا صحیح ادراک ذوقِ صحیح سے ہو سکتا ہے۔'' (ایضاً، ص ۵۳) شبلی نے مغربی تنقیدی خیالات کی وضاحت میں جتنے اشعار درج کیے ہیں، وہ ان کے ذوق صحیح کی یقیناً ترجمان ہیں اور اس بنا پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شبلی کی تنقید کے اس پہلو نے ہمیں بدذوقی سے بچایا ہے۔مگر دوسری طرف یہی وہ عنصر ہے، جو شبلی کی تنقید میں تجزیاتی اسلوب کی نمود میں حائل ہوتا ہے۔کلیم الدین احمد، شبلی کی تنقید کے اس پہلو کو (جو موازنہ انیس و دبیر میں زیادہ شدت سے ظاہر ہوا ہے)

نہ صرف پرانی تنقید کی کارفرمائی کا نام دیتے ہیں، بل کہ اس بنا پر شبلی کو نئی اور پرانی تنقید کے بیچ معلق بھی قرار دیا ہے۔'' (اردو تنقید پر ایک نظر، ص۱۲) لیکن اس بات کے بعض دوسرے پہلو بھی ہیں:

(i) کیا ذوق شعر اور تجزیہ و تعبیر شعر مختلف اور متبائن ہیں؟ کیا شعر کے جمال اور قوت کو محض محسوس کیا جا سکتا ہے اور فقط باطنی سطح پر ان کا ادراک کیا جا سکتا ہے اور اپنے احساس اور داخلی ادراک کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا؟ شبلی کی تنقید یہ سوال نہیں اٹھاتی، مگر اس سوال سے باہر بھی نہیں جاتی۔ ذوق اور منطق یا تجزیہ مختلف ہیں، مگر شبلی کے ہاں ان میں کش مکش ظاہر نہیں۔ شبلی نے اس کشمکش کو ختم نہیں کیا، دبایا ہے۔ شبلی شعر کی بنیادی جمالیاتی فضا کا کامل ادراک کرتے اور اسے محسوس کرتے ہیں، مگر تجزیے کے نام پر اس کی میکانکی توجیہہ کر دیتے ہیں۔

(ii) کیا ذوق و وجدان مشرقی شعریات کا اصول اور تجزیہ و تعبیر مغربی شعریات کا قاعدہ ہے؟ اگر ایسا ہے تو شبلی کا میلان اول الذکر کی طرف ہے۔ وہ مغربی شعریات کو اپنے بنیادی میلان پر غالب نہیں آنے دیتے۔ اس بات سے شبلی کے تنقیدی رویے کی سمجھ تو آتی ہے اور شبلی کے بعض میلانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ مشرقی شعریات کو اسی طرح برقرار رکھنا چاہتے تھے جس طرح مغربی تعلیم کے معاملے میں، مشرقی اور قدیم تعلیم کو باقی رکھنا چاہتے تھے۔ مشرقی شاعری کی تاریخ لکھنا بھی اسی سبب سے ہے۔(۱۷) مگر کیا اردو تنقید کے اس سوال کا کوئی حل بھی سامنے آتا ہے، جو مشرقی و مغربی تصورات میں تطبیق کی صورت میں انیسویں صدی میں سامنے آیا تھا؟ اصل یہ ہے کہ مورخ شبلی مشرق و مغرب کی الگ دنیاؤں کا واضح تصور رکھتا ہے، ان دنیاؤں کے امتیازات اور اشتراکات کے میدانوں کا شعور بھی رکھتا ہے اور ایک علمی منطقے کی تشکیل بھی کرتا ہے، جو مغرب و مشرق کی علمی یافتوں کے باہمی اشتراک سے وجود پذیر ہوتا ہے یا دوسرے لفظوں میں ایک ایسی علمی روایت کی نشان دہی کرتا ہے، جہاں ان الگ دنیاؤں کے تصبات و توہمات کا قائم ہو جانا اور اذہان تلاش حقیقت میں متحد ہو جاتے ہیں۔(۱۸) مگر نقاد شبلی ان تمام امور کی طرف توجہ کرتا نظر نہیں آتا۔ اس کے سامنے مشرق و مغرب کی جداگانہ حیثیتوں اور ان میں بعد ازاں تطبیق کی کوئی صورت پیدا کرنے کا سوال واضح شکل میں موجود ہی نہیں۔

اس عہد کی ساری تنقید، خود آگاہی سے محروم ہے۔ آزاد، حالی، شبلی کوئی بھی اپنی تنقید کی نہج اور مضمرات کا پلٹ کر جائزہ نہیں لیتا، مگر ظاہر ہے، اس عدم آگاہی سے، ان کی تنقید کی نہج اور مضمرات کا خاتمہ نہیں ہوتا۔ شبلی کا تنقیدی رویہ، مشرقی و مغربی تصورات نقد کی تطبیق کے کسی اصول کو قائم کرتا نظر نہیں آتا، مگر ایک ایسے 'اصول' کی نشان دہی ضرور کرتا ہے، جس کی پیروی شبلی لاشعوری طور پر کر رہے تھے۔ شبلی نے لاشعوری طور پر اس بات کو قبول کر لیا تھا کہ مغربی و مشرقی نظریات نقد میں کوئی مغائرت نہیں۔ دونوں کو ایک ساتھ معرض اظہار میں لایا جا سکتا ہے۔ مغربی نظریات کی روشنی میں مشرقی (فارسی و اردو) شاعری کا نہ صرف مطالعہ کیا جا

سکتا ہے، بلکہ اس مطالعے کی راستی پر بھروسا بھی کیا جا سکتا ہے۔ اسی وجہ سے مغربی نظریات کے نہ حوالے دینا پسند کرتے ہیں، نہ ان نظریات کو کہیں معرض سوال میں لاتے ہیں۔ ارسطو کے بعض خیالات سے شبلی کا اختلاف، جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، عربی نقادوں کی وساطت سے ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ شبلی مغربی تنقید کے خوشہ چیں ہیں، نقاد نہیں۔

حواشی

۱- موازنہ انیس و دبیر پہلی بار ۱۹۰۷ء میں طبع ہوئی، تاہم یہ ۱۹۰۳ء میں مکمل ہوئی تھی۔ شعر العجم کی جلدیں ۱۹۰۷ء تا ۱۹۱۴ء کے عرصے میں شایع ہوئیں۔

۲- مولانا شبلی نے اپنے خطوط اور سرسید کی وفات پر لکھے گئے تعزیتی مضمون میں سرسید اور علی گڑھ سے فیضیابی کا ذکر کیا ہے، مگر ان کے شاگرد رشید سید سلیمان ندوی نے اپنے استاد گرامی کو علی گڑھ اور سرسید کے اثر و فیض سے سبک دوش کرنے کی کوشش کی ہے، جس کا مدلّل جواب شیخ محمد اکرام نے شبلی نامہ میں دیا ہے، دیکھیے: شبلی نامہ: ص ص ۴۷ تا ۹۶

۳- شبلی کے سوانح نگار شیخ محمد اکرام نے شبلی کے نقطۂ نظر میں تبدیلی کا سبب نفسیاتی قرار دیا ہے۔ انھوں نے شبلی کی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ان کی بنیادی ذہنی الجھن تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک یہ الجھن شبلی کی اپنے گھریلو ماحول سے ناآسودگی ہے۔ شبلی کے والد نے دوسری شادی کی، سوتیلی ماں سے شبلی نے قطع تعلق کیے رکھا، شبلی کے بھائیوں نے نئی تعلیم، مگر شبلی نے روایتی تعلیم حاصل کی تھی۔ شبلی نئی تعلیم کے حق اور مخالفت میں بیان دیتے رہے۔ گویا وہ نئی تعلیم کی آرزو بھی رکھتے تھے اور اس کے خلاف جذبات بھی رکھتے تھے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: شبلی نامہ۔

۴- مثلاً سرسید نے علوم جدیدہ کی وضاحت میں لکھا ہے کہ علوم جدیدہ تین طرح کے ہیں، (۱) یک سر نئے، جو متقدمین یونانیہ اور حکمائے اسلامیہ کے زمانے میں نہیں تھے۔ مثلاً جیالوجی، الیکٹرسٹی (سرسید سے سہو ہوا ہے، یہ علم نہیں ہے)۔ (۲) جو موجود تھے، مگر جن اصولوں پر تھے، وہ غلط ثابت ہو گئے، جیسے علم ہیئت، کیمسٹری۔ (۳) جو موجود تھے، اصول بھی وہی ہیں: مگر ان میں وسعت آ گئی ہے۔ جیسے میکینیکس، علم حساب، جبر و مقابلہ دیکھیے: مقالات سرسید، حصہ ہفتم

۵- وزیر آغا لکھتے ہیں:

> تخیل کے بارے میں شبلی کی توضیحات اپنے اندر بہت سے اجتہادی عناصر رکھتی ہیں۔ بالخصوص تخیل کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ یہ موجود کائنات کو ایک کائنات دیگر میں

تبدیل کرتا ہے، ایک ایسا زرخیز خیال ہے جو شلی کے بعد روسی فارملزم کی تحریک میں Making strange کے موقف میں نمودار ہوا۔
(دیکھیے۔تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۱۷۰، ۱۷۱)

۶- ارسطو کی متعلقہ، عبارت کا انگریزی متن دیکھیے:

Then, too, are men take pleasure in imitative representations...The reason is that learning things is most enjoyable, not only philosophers but for others equally, though they have but little experience of it. Hence they enjoy the right of images because they learns as they look; they reason what each image is, that there, for example, is that man whom we know. If a man does not know the original, the imitation as such gives him no pleasure; his please is then derived from its workmanship, its colour, or some similar reason.

(Aristotle, on poetry and poetics, (tr. G.M.A Grube) p 78)

۷- شیلے اپنے مشہور مضمون 'شاعری کا دفاع' میں لکھتا ہے:

There is this difference between a story and a poem, that a story is a catalogue of detached facts, which have no other connexion than time, place, circumstance, cause and effect; the other is the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature as existing in the mind of the creator, which is itself the image of all other minds.

(P.B. Shelley, "A Defence of Poetry", in English Critical Essay, P-109)

۸- شبلی کے یہاں کئی مزید پیراگراف، مل کے مضمون کے ترجمے پر مشتمل ہیں، طوالت کے خوف سے انھیں پیش نہیں کیا جا رہا۔ شبلی نے شیر اور اداکار کی جو مثالیں دی ہیں، وہ بھی پوری کی پوری، مل سے مستعار ہیں، شبلی نظری مباحث میں سخت غیر تخلیلی ہونے کا ثبوت دیتے ہیں!

۹- یہ خیال شیلے نے پیش کیا ہے۔

"A poet is a nightingale, who sits in darkness and sin gs to cheer its own solitude with sweet sounds."
(P.B. Shelley, "A Defence of Poetry",in English Critical Essays, P110)

۱۰- اس ضمن میں ارسطو کا اقتباس ملاحظہ ہو۔

"The same name is applied even to a work of medicine or physics, if written in verse; yet except for their meter, Homer and Empedocles have nothing in common: the first should be called a poet, the second rather a physicist."
(on Poetry and Style, p 4)

11- "in weaving we imitate the spider, in building the swallow, in singing the swan or nightingale."
www.History of Ideas.com

۱۲- افلاطون نے آرٹ کا اس تھیوری کو اپنی کتاب 'ریاست' میں تفصیل سے پیش کیا ہے۔ وہ پلنگ کی تمثیل لاتا ہے۔ وہ تین قسم کے پلنگوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک پلنگ کی فارم (عین) ہے، جسے خدا نے تخلیق کیا۔ دوسرا لکڑی کا بنا ہوا پلنگ ہے، جسے بڑھئی نے پلنگ کے عین کی نقل کرتے ہوئے بنایا ہے۔ مصور بڑھئی کے پلنگ کی شبیہ بناتا ہے۔ اس طرح نقل کی نقل کرتا ہے۔ آگے افلاطون آئینے کی تمثیل لاتا ہے کہ ایک آئینے کو پکڑ کر چاروں طرف گھمانے سے، ہر شے 'پیدا' کی جا سکتی ہے، مگر سب عکس، غیر حقیقی اور نقل ہے، اور حقیقت سے دو درجے دور اور اتنا ہی کم تر ہے۔
[مزید دیکھیے: افلاطون، ریاست (مترجم سید عابد حسین)، ص ص ۳۹۳-۳۹۵]

13- The epic, tragedy, comedy, dithyrambic poetry, most music on the flute and on the lyre-all those are, in principle, imitations. They differ in three ways: they imitate different things, or imitate them by different means, or in a different manner.
(See, Aristotle, on Poetry and Style. P 3)

14- Please see, History of Ideas, Mimeses

15- Please see, Richard Harland, Literary Theory, From Plato to Barthes, p 68

۱۶- پروفیسر محمد سعید شیخ اس کی یہ تعریف کرتے ہیں۔

The formative faculty or the faculty of representation...to retain and store everything that the

commonsense forwards to it after having received it from the five external senses.
(Please see.A Dictionary of Muslim Philosophy (ed. Prof. M. Saeed Sheikh), p 96)

۱۷- فارسی شاعری کی تاریخ نگاری میں شبلی نے بیش تر ان اصولوں کا تتبع کیا ہے جنھیں وہ تاریخ نگاری میں عموماً پیش نظر رکھتے ہیں یعنی اپنا نقطۂ نظر قائم کیا ہے۔ڈاکٹر محمد صادق نے بجا لکھا ہے:

"Some may be led to think that in his doctrine of the milieu, Shibli is sailing very close to the environmental determinism of the French critic Tain, who treats men as the passive recipient of external forces and not as an active agent who can successfully withstand, select from, or modify the force of environment. This surmise would be wrong. Shibli does not leave out of his equation the personality or the peculiar temperament of the writer; its presence is implied throughout."
(See, Muhammad Sadiq, A History of Urdu Literature, p 368)

۱۸- خلیق احمد نظامی معارف، اعظم گڑھ کی مارچ ۱۹۸۶ء کی اشاعت میں لکھتے ہیں:
فن تاریخ نویسی میں مولانا شبلی صاحب کا سب سے عظیم الشان کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عربی، ایرانی اور مغربی نظر ہائے تاریخ کو ایک فکری وحدت میں ڈھال کر اس طرح پیش کیا کہ اس میں عربوں کی حقیقت نگاری، ایرانیوں کا ذوقِ ادب اور مغرب کا اندازہ تحقیق جمع ہوگیا۔
(دیکھیے: ڈاکٹر محمد الیاس الاعظمی، دارالمصنفین کی تاریخی خدمات، ص ۴۷ تا ۹۱)

مولانا اشرف علی تھانوی کا علمی سرقہ

منیرالدین احمد

میرے زندگی نامہ 'ڈھلتے سائے' پر نقطہ نظر: اسلام آباد (اپریل-ستمبر ۲۰۰۸ء) میں تبصرہ کرتے ہوئے ایک مبصر نے، جس نے اپنا نام ظاہر نہیں کیا، ہمارے آبائی گاؤں چنگا بنگیال کے بارے میں لکھا: ''اس گاؤں کی دور نزدیک جو بھی شہرت ہے، اس کا سبب ان کے جد و امجد مولوی محمد فضل خان (۱۸۶۸ء-۱۹۳۸ء) کی ذات تھی۔ وہ ابن عربی کے شارح تھے اور غالباً ابن عربی سے دلچسپی ہی انھیں مرزا غلام احمد (م ۱۹۰۸ء) تک لے گئی تھی۔ وہ اپنے خاندان اور ایک حد تک دور تک اپنے علاقے میں احمدیت کے تعارف کنندہ تھے۔ ان کی تالیف 'اسرار شریعت' مولانا اشرف علی تھانوی کے بقول اگر چہ رطب و یابس کا مجموعہ ہے، لیکن مولانا تھانوی نے اپنی تالیف 'المصالح العقلیہ لاحکام النقلیہ' میں مؤلف کا نام صیغہ راز میں رکھتے ہوئے اس سے اخذ و اقتباس کیا۔''

یہ تبصرہ پڑھ کر مجھے مولانا تھانوی صاحب کی تالیف کو دیکھنے کا شوق پیدا ہوا تا کہ خود اپنی آنکھوں سے دیکھ سکوں کہ موصوف نے کن وجوہات کی بنا پر یہ رائے قائم کی تھی اور پھر آپ نے کس قدر اس کتاب میں سے اخذ و اقتباس کیا تھا۔ یہ کتاب ایک عرصے تک دستیاب نہ ہو سکی۔ اب حال میں مجھے مولانا تھانوی کی کتاب ملی، جس کی بنا پر یہ تحریر لکھی جا رہی ہے۔ کوائف کتاب یہ ہیں:

مولانا اشرف علی تھانوی
احکام اسلام عقل کی نظر میں
جس میں تمام شرعی احکام کی عقلی حکمتیں اور مصلحتیں احکام الٰہیہ کے اسرار و فلاسفی ظاہر کی گئی ہے اور ثابت کیا ہے کہ تمام احکام شریعت عین عقل کے مطابق ہیں۔
کراچی۔ مکتبہ عمر فاروق۔ نومبر ۲۰۰۹ء۔ ۳۰۶ صفحات
اس کتاب کا انگریزی ترجمہ بھی دستیاب ہے۔
The Wisdom behind the commands of Islam

Karachi. Darul Ishaat. 2004. 424 pp.

کتاب کے مقدمہ میں جناب مصنف فرماتے ہیں:

بعد الحمد الصلوٰۃ یہ احقر مدعا نگار ہے کہ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اصل مدار ثبوت احکام شرعیہ کا نصوص شرعیہ ہیں، جن کے بعد امتثال اور قبول کرنے میں ان میں کسی مصلحت وحکمت کے معلوم ہونے کا انتظار کرنا بالیقین حضرت سبحانہ تعالیٰ کے ساتھ بغاوت ہے، جس طرح دنیوی سلطنتوں کے قوانین کی وجوہ واسباب اگر کسی کو معلوم نہ ہوں اور وہ اس معلوم نہ ہونے کے سبب ان قوانین کو نہ مانے اور یہ عذر کردے کہ بدون وجہ معلوم کیے ہوئے میں اس کو نہیں مان سکتا۔ تو کیا اس کے باغی ہونے میں کوئی عاقل شبہ کرسکتا ہے۔ تو کیا احکام شرعیہ کا مالک ان سلاطین دنیا سے بھی کم ہوگیا۔ غرض اس میں کوئی شک نہ رہا کہ اصل مدار ثبوت احکام شرعیہ فرعیہ کا نصوص شرعیہ ہیں۔ لیکن اسی طرح اس میں بھی شبہ نہیں کہ باوجود اس کے بھی ان احکام میں بہت سے مصالح اور اسرار ہیں اور گو مدار ثبوت احکام کا ان پر نہ ہو جیسا کہ اوپر مذکور ہوا لیکن اس میں یہ خاصیت ضرور ہے کہ بعض طبائع کے لیے ان کا معلوم ہوجانا احکام شرعیہ میں مزید اطمینان پیدا ہونے کے لیے ایک درجہ میں معین ضرور ہے۔ گو اہل یقین راسخ کو اس کی ضرورت نہیں، لیکن بعض ضعفاء کے لیے تسلی بخش وقوت بخش بھی ہے (اور اس وقت ایسی طبائع کی کثرت ہے) اسی راز کے سبب بہت سے اکابر وعلماء مثل امام غزالی وخطابی وابن عبدالسلام وغیر ہم رحمہم اللہ تعالیٰ کے کلام میں اسی قسم کے لطائف ومعانی مذکور بھی پائے جاتے ہیں۔ چونکہ ہمارے زمانہ میں تعلیم جدید کے اثر سے جو آزادی طبائع میں آگئی ہے، اسی سے بہت سے لوگوں میں ان مصالح کی تحقیق کا شوق اور مذاق پیدا ہوگیا ہے اور گو اس کو اصل علاج تو یہی تھا کہ ان کو اس سے روکا جائے (چنانچہ بعض اوقات یہ مذاق مضر بھی ہوتا ہے) لیکن تجربہ سے اس میں استثناء طالبین صادقین کے عام لوگوں کو اس سے روکنے کے مشورہ دینے میں کامیابی متوقع نہیں تھی، اس لیے تسہیلاً للطامہ وتیسیر علی العامتہ، بعض اہل علم بھی جستہ جستہ اس میں تحریر وتقریر کرنے لگے ہیں اور اگر ان تقریرات وتحریرات میں حدود شریعہ کی رعایت ملحوظ رکھی جاتی، تو ان کو کافی سمجھ کر کسی نئے مجموعہ کی ضرورت نہ ہوتی، مگر علوم حقہ واتباع علوم حقہ کی قلت اور آراء فاسدہ اور اتباع ہوا مختلفہ کی کثرت کے سبب بکثرت ان میں تجاوز عن الحدود سے کام لیا گیا ہے۔ چنانچہ اس وقت بھی ایک ایسی ہی کتاب جس کو کسی صاحب علم نے لکھا ہے مگر علم وعمل کی کمی کے سبب تمام تر رطب و یابس وغث وسمین سے پُر ہے، ایک دوست کی بھیجی ہوئی میرے پاس دیکھنے کی غرض سے آئی ہوئی رکھی ہے۔ اس کو دیکھ کر خیال پیدا ہوا کہ اس کا دوسرا بدل لوگوں کو بتلایا

جاوے، اس کے مطالعہ سے روکنا خرج عن القدرۃ ہے۔ اس لیے اس کی ضرورت محسوس ہوئی کہ ایک مستقل ذخیرہ ان مضامین کا جو ان مفاسد سے مبرا ہو، ایسے لوگوں کے لیے مہیا کیا جاوے، تاکہ اگر کسی کو ایسا شوق ہو تو وہ اس کو دیکھ لیا کریں کہ ایسا مورث منافع نہ ہوگا تو دافع مضار تو ہوگا۔ البتہ جس طبیعت میں مصالح کے علم سے احکام الٰہیہ کی عظمت وقعت کم ہوجاوے یا وہ ان کو مدار احکام سمجھنے لگے کہ ان کے انتفاء سے احکام کو منتفی اعتقاد کرے یا ان کو مقصود بالذات سمجھ کر دوسرے طریق سے ان کی تحصیل کو بجائے اقامت احکام کے قرار دے لے جیسا کہ اوپر بھی ان مضار کی طرف اجمالاً اس قول میں اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ ''چنانچہ بعض اوقات یہ مذاق مضر بھی ہوتا ہے۔'' سوا ایسے طبائع والوں کو ہرگز اس کے مطالعہ کی اجازت نہیں ہے۔ بہر حال یہی وہ ذخیرہ ہے جو آپ کے ہاتھوں میں موجود ہے۔ احقر نے غایت بے تعصبی سے اس میں سے بہت سے مضامین کتاب مذکور بالا سے بھی جو کہ موصوف بصحت تھے، لے لیے ہیں اور اس میں احکام مشہودہ کی کچھ کچھ وہی مصلحتیں مذکور ہوں گی جو اصول شرعیہ سے بعید نہ ہوں اور افہام عامہ کے قریب ہوں۔ مگر یہ مصلحتیں نہ سب منصوص ہیں نہ سب مدار احکام ہیں اور نہ ان میں انحصار ہے، محض ایک نمونہ ہے۔ اس بحث میں ہمارے زمانہ سے کسی قدر پہلے زمانہ میں حضرت مولانا شاہ ولی اللہ حجتہ اللہ البالغہ لکھ چکے ہیں۔ سنا ہے کہ اس کا ترجمہ بھی ہوچکا ہے۔ مگر عوام کو اس کا مطالعہ مناسب نہیں کہ غامض زیادہ ہے اور اس ہمارے زمانہ میں ایک مصری فاضل ابراہیم آفندی اعلیٰ المدارس بالمدرستہ الخدیویہ نے ایک کتاب لکھی ہے، جس کا نام اسرار الشریعتہ ہے اور جو ۱۳۲۸ھ میں مصر کے مطبع الواعظ میں چھپی ہے اور اس کے قبل ایک رسالہ حمیدیہ شائع ہوچکا ہے۔ مگر یہ دونوں نئی کتابیں عربی زبان میں ہیں، جن میں سے حمیدیہ کا ترجمہ اردو تو کئی سال ہوئے ہوچکا ہے اور اس دوسری کتاب اسرار الشریعتہ کا ترجمہ کاندھلہ میں مولوی حافظ محمد اسماعیل کر رہے ہیں۔

میرے اس مجموعہ کے ساتھ ان کتابوں کا مطالعہ کرنا معلومات میں ترقی دے گا اور چونکہ طرز ہر ایک کا جدا ہے، اس لیے ایک دوسرے سے مغنی نہ سمجھا گیا۔ میں نے ان دونوں کتابوں کا ذکر اس مصلحت سے بھی کیا ہے اور اس لیے بھی کہ میرے اس عمل کو تفرد نہ سمجھا جائے اور اس تفرد کے شبہ کو صاحب حجتہ اللہ البالغہ نے بھی خطبہ میں اس کی اصل کو کتاب وسنت کے اشارات واضحہ سے نکال کر رفع فرمایا ہے اور بطور مثال کے اس کے بعض ماخذ کو بھی بیان فرمایا ہے اور نام اس کا المصالح العقلیہ للاحکام النقلیہ رکھتا ہوں۔ حق تعالیٰ اس کو اس کے موضوع میں نافع اور ترددات اور شکوک فی الاحکام کا واقع فرمادے۔ والسلام

کتبہ اشرف علی عفی عنہ
یکم رجب یوم الخمیس ۱۳۳۴ھ

اس مقدمہ سے پتہ چلتا ہے کہ آپ کے سامنے کسی دوست کی بھیجی ہوئی ایک کتاب رکھی تھی، جس کے مصنف کا نام آپ کسی مصلحت کے پیش نظر نہیں لینا چاہتے۔ اور دوسرے یہ کہ آپ نے اسی کتاب میں سے بہت سے مضامین کو، جو کہ موصوف بصحت تھے، لے لیے ہیں اور ان کو اپنی کتاب کا حصہ بنایا ہے۔

جب میں نے آپ کی کتاب کے مضامین کا جائزہ لینا شروع کیا، تو یہ دیکھ کر حیران ہوا کہ وہ اول سے آخر تک عین اسی ترتیب کے مطابق انھیں موضوعات پر مشتمل ہیں جو مولوی محمد فضل خان کی کتاب 'اسرار شریعت' میں پائے جاتے ہیں۔ گویا ان موضوعات سے ہٹ کر کوئی موضوع شامل کتاب نہیں کیا گیا؛ سوائے چند اخباری تراشوں کے، جو کتاب کے آخر میں شامل کیے گئے ہیں۔

پھر جب میں نے دونوں کتابوں کا تقابلی مطالعہ کیا، تو یہ بات کھلی کہ سوائے معدودے چند الفاظ کے کتاب کا سارا متن حرف بہ حرف عین وہی ہے جو 'اسرار شریعت' میں چھپ چکا تھا۔

اس کا جائزہ اگلے اوراق میں پیش کیا جائے گا، جس سے ثابت ہو جائے گا کہ مولانا اشرف علی تھانوی کی کتاب دراصل پوری کی پوری چوری شدہ ہے، جس کا ۹۵ فیصد متن مولوی محمد فضل خان کی کتاب مذکورہ بالا سے نقل کر دیا گیا ہے۔ اس کے باوجود تھانوی صاحب فرماتے ہیں: ''احقر نے غایت بے تعصبی سے اس میں بہت سے مضامین کو کتاب مذکورہ بالا سے بھی جو کہ موصوف بصحت تھے، لے لیے ہیں اور اس میں احکام مشہودہ کی کچھ کچھ وہی مصلحتیں مذکور ہوں گی، جو اصول شرعیہ سے بعید نہ ہوں اور افہام عامہ کے قریب ہوں۔''

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کس وجہ سے موصوف نے نہ صرف اس کتاب کا عنوان درج نہیں کیا، بلکہ اس کے ساتھ مصنف کا نام بھی چھپائے رکھا۔ کیا آپ کو یہ خطرہ تھا کہ قارئین کہیں اس کتاب کو حاصل کر کے نہ جان جائیں کہ آپ کی کتاب پوری کی پوری مذکورہ کتاب سے نقل شدہ ہے۔ یوں بھی اردو زبان و ادب پر نظر رکھنے والے قارئین کتاب کے مقدمہ کو پڑھنے کے بعد جان چکے ہوں گے کہ موصوف ایک انتہائی بوسیدہ اور عربی الفاظ سے بوجھل زبان لکھنے سے ہٹ کر کچھ لکھنے کے قابل نہیں تھے۔ بالخصوص جس شخص نے یہ مقدمہ لکھا ہے، وہ کسی صورت میں بھی کتاب کے باقی ماندہ ابواب لکھنے سے قاصر تھا، جس کی زبان مقدمے کی زبان سے یکسر مختلف ہے۔ اگلے صفحوں پر آپ کی کتاب کے اقتباسات کو 'اسرار شریعت' کے بالمقابل رکھا جائے گا، جس سے یہ بات کھل جائے گی کہ موصوف کی کتاب مکمل طور پر 'اسرار شریعت' کا چربہ ہے جس میں سوائے معدودے چند الفاظ کے ردوبدل کے ساری عبارت نقل کر دی گئی ہے۔ یہ دونوں کتابیں بازار میں موجود ہیں اور قاری ان کا آپس میں مقابلہ کر کے دیکھ سکتا ہے کہ کیا جناب مولانا اشرف علی تھانوی پر لگایا جانے والا الزام درست ہے یا نہیں۔ ذیل میں دونوں کتابوں کے متعلقہ اقتباسات آمنے سامنے درج کیے جاتے ہیں۔

اسرار شریعت
[مولوی محمد فضل خان]

احکام الٰہی میں وجوہات و اغراض متعددہ کی حکمتیں:

یہ بات ثابت و مسلم ہے کہ خدا کی پیدا کردہ ادویہ میں مصالح و اغراض متعدد ہوتے ہیں۔ ایسا ہی اس کے احکام میں متعدد حکمتیں و اسرار مووع ہیں۔ چنانچہ ایک ایک جڑی بوٹی و دوا میں اس نے صدہا اوصاف و خواص رکھے ہیں۔ حتیٰ کہ ایک ہی دوا سے کئی کئی امراض کا دفیعہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا بقاعدہ مذکورہ ذیل میں جس قدر وضو کی حکمتیں و اسرار ہم بیان کریں گے، وہ سب اس میں پائی جاتی ہیں۔

(۱) ترک غفلت: اب ہم ترتیب وار وضوع کی حکمتیں آیات قرآنی و احادیث نبویہ و کتب علم الابدان سے لے کر بطور خلاصہ لکھتے ہیں۔ لہٰذا واضح ہو کہ وضو انسان کو ظاہری و باطنی گناہوں و غفلت کے ترک کرنے پر آگاہ کرتا ہے۔ اگر نماز بغیر وضو کے پڑھنی مشروع ہوتی تو انسان اسی طرح پردۂ غفلت میں سرشار اور غافلانہ نماز میں داخل ہو جاتا۔ کیوں کہ وہ دنیاوی ہموم و شواغل میں پڑ کر نشیلے آدمی کی طرح ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اس نشۂ غفلت کو اتارنے کے لیے وضو مشروع ہوا ہے تا کہ انسان باخبر و باحضور ہو کر خدا کے آگے کھڑا ہو۔

احکام اسلام عقل کی نظر میں
[مولانا اشرف علی تھانوی]

احکام الٰہی میں وجوہات و اغراض متعددہ کی حکمتیں:

یہ بات ثابت و مسلم ہے کہ خدا کی پیدا کردہ ادویہ میں مصالح و اغراض متعدد ہوتے ہیں۔ ایسا ہی اس کے احکام میں متعدد حکمتیں و اسرار و رموز ہیں۔ چنانچہ ایک ایک جڑی بوٹی و دوا میں اس نے صدہا اوصاف و خواص رکھے ہیں۔ حتیٰ کہ ایک ہی دوا سے کئی کئی امراض کا دفیعہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا بقاعدہ مذکورہ ذیل میں جس قدر وضو کی حکمتیں و اسرار ہم بیان کریں گے، وہ سب اس میں پائی جاتی ہیں۔ بلکہ اور بھی بہت سی حکمتیں اس میں اور دوسرے احکام میں ایسی بھی ہیں، جہاں تک ہمارا علم نہیں پہنچا۔

اول حکمت وضو ترک غفلت: اب ہم ترتیب وار وضوع کی حکمتیں آیات قرآنی و احادیث نبویہ و کتب علم الابدان سے لے کر بطور خلاصہ لکھتے ہیں۔ لہٰذا واضح ہو کہ وضو انسان کو ظاہری و باطنی گناہوں و غفلت کے ترک کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ اگر نماز بغیر وضو کے پڑھنی مشروع ہوتی تو انسان اسی طرح پردۂ غفلت میں سرشار اور غافلانہ نماز میں داخل ہو جاتا۔ کیوں کہ وہ دنیاوی ہموم و شواغل میں پڑ کر نشیلے آدمی کی طرح ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اس نشۂ غفلت کو اتارنے کے لیے وضو مشروع ہوا ہے تا کہ انسان باخبر و باحضور ہو کر خدا کے آگے کھڑا ہو۔

(۲) حفظ ماتقدم: مشاہدہ وطبی تجارب اس امر پر شاہد ہیں کہ انسان کے اندرونی جسم کے زہریلے مواد اطراف بدن کو خارج ہوتے رہتے ہیں اور وہ ہاتھ پاؤں واطراف منہ وسر پر آکر ٹھہر جاتے ہیں۔ اور مختلف اقسام کے زہریلے پھوڑوں و پھنسیوں کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ بڑی جو اکثر ہاتھوں یا پاؤں کی انگلیوں پر آکر نکلتی ہے، وہ بھی جسم کے زہریلے مواد کا ذخیرہ ہوتا ہے اور اطراف بدن کو دھونے سے وہ گندے مواد رفع ہوتے رہتے ہیں یا جسم کے اندر ہی ان کا جوش پانی سے بجھ جاتا ہے یا خارج ہوتا رہتا ہے۔ چنانچہ حدیث نبوی میں صریح اس امر کی طرف اشارہ ملتا ہے اور بیماری کے جرم جوان اندامون پر آکر ٹھہرتے ہیں، وہ دھونے سے رفع ہوجاتے ہیں۔

(۳) حصول حب الٰہی: بہ نیت اطاعت الٰہی ظاہر و باطنی نظافت کا پابند خدا تعالیٰ کا محبوب بن جاتا ہے۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے۔ ان اللہ یحب التوابین و یحسب المتطہرین۔ ترجمہ: یعنی خدا تعالیٰ باطنی و ظاہری طہارت و صفائی کرنے والوں کو دوست رکھتا ہے، پس جس صفت سے انسان کو خدا تعالیٰ کا محبوب بننے کا شرف عطا ہو، لازم ہے کہ اس سے متصف رہے۔

(۴) غلبہ ملکیت بر بہیمیت: جب طہارت کی کیفیت نفس میں راسخ ہوجاتی ہے، تو ہمیشہ کے لیے نور ملکی کا ایک شعبہ اس میں ٹھہر جاتا ہے اور بہیمیت کی تاریکی کا حصہ مغلوب ہوجاتا ہے۔ وضو کرنے سے نیکیوں کے لکھے جانے اور

دوم حکمت وضو حفظ ماتقدم: مشاہدہ وطبی تجارب اس امر پر شاہد ہیں کہ انسان کے اندرونی جسم کے زہریلے مواد اطراف بدن کو خارج ہوتے رہتے ہیں اور وہ ہاتھ پاؤں واطراف منہ وسر پر آکر ٹھہر جاتے ہیں۔ اور مختلف اقسام کے زہریلے پھوڑوں و پھنسیوں کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں اور اطراف بدن کو دھونے سے وہ گندے مواد رفع ہوتے رہتے ہیں یا جسم کے اندر ہی ان کا جوش پانی سے بجھ جاتا ہے یا خارج ہوتا رہتا ہے۔

سوم حکمت وضو حصول حب الٰہی: نہ نیت اطاعت الٰہی ظاہر و باطنی نظافت کا پابند خدا تعالیٰ کا محبوب بن جاتا ہے۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے، ان اللہ ان اللہ یحب التوابین و یحسب المتطہرین۔ ترجمہ: یعنی خدا تعالیٰ باطنی و ظاہری طہارت و صفائی کرنے والوں کو دوست رکھتا ہے، پس جس صفت سے انسان کو خدا تعالیٰ کا محبوب بننے کا شرف عطا ہو، لازم ہے کہ اس سے متصف رہے۔

چہارم حکمت وضو غلبہ ملکیت بر بہیمیت: جب طہارت کی کیفیت نفس میں راسخ ہوجاتی ہے، تو ہمیشہ کے لیے نور ملکی کا ایک شعبہ اس میں ٹھہر جاتا ہے اور بہیمیت کی تاریکی کا حصہ مغلوب ہوجاتا ہے۔

خطاؤں کے محو ہونے کے یہی معنے ہیں۔ پس جس انسان کی ملکی حالت غالب اور بہیمیت مغلوب ہو، وہ کامل طور پر خدا تعالیٰ کا حضوری بن سکتا ہے۔

(۵) ازدیاد عقل: طہارت سے طبیعت میں عقل کا مادہ بڑھتا رہتا ہے۔ پس جہاں عقل تام ہوگی، وہاں حضور الٰہی بھی تام ہوگا۔

(۶) عود و نور و سرور: گناہوں و کسالت کے باعث، جو روحانی نور و سرور اعضا سے سلب ہوچکا تھا، وضو کرنے پر دوبارہ ان میں عود کر آتا ہے۔ یہی روحانی نور قیامت میں اعضائے وضو میں نمایاں طور پر درخشاں ظاہر ہوگا۔ چنانچہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے ہیں: ان امتییوم القیامتہ غراً محجلین من یستطیل غرَ تہٗ فلیفعل ۔یعنی قیامت کے دن میری امت کو جب پکارا جائے گا، تو وضو کے آثار سے ان کے ہاتھ پاؤں اور چہرے روشن ہوں گے۔ اس لیے تم میں سے جو کوئی اپنی روشنی بڑھا سکے وہ بڑھا لے۔ ایک دوسری حدیث میں آیا ہے۔ تبلغ الحلیۃ من المومن حیث یبلغ الوضوء۔ ترجمہ: یعنی جہاں تک وضو کا پانی پہنچے گا، وہاں تک مومن کو جنت کا زیور پہنایا جائے گا۔

(۷) قرب ملائکہ: طہارت کی وجہ سے انسان کو فرشتوں کے ساتھ قرب اتصال ہوجاتا ہے۔ لہٰذا وہ اس قابل ہوجاتا ہے کہ خدا تعالیٰ کے دربار میں اس کو شرف باریابی عطا ہو۔ کیوں کہ طہارت کی وجہ سے انسان کو شیاطین سے بُعد ہوجاتا ہے۔

(۸) شعار الٰہی میں بطہارت داخل ہونا: چونکہ

پنجم حکمت وضو ازدیاد عقل: طہارت سے طبیعت میں عقل کا مادہ بڑھتا رہتا ہے۔ پس جہاں عقل تام ہوگی، وہاں حضور الٰہی بھی تام ہوگا۔

ششم حکمت عود و نور و سرور: گناہوں و کسالت کے باعث، جو روحانی نور و سرور اعضا سے سلب ہوچکا تھا، وضو کرنے پر دوبارہ ان میں عود کر آتا ہے۔ یہی روحانی نور قیامت میں اعضائے وضو میں نمایاں طور پر درخشاں ظاہر ہوگا۔ چنانچہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے ہیں: ان امتی یوم القیامتہ غراً محجلین من یستطیل غرَ تہٗ فلیفعل ۔یعنی قیامت کے دن میری امت کو جب آوے گی، تو وضو کے آثار سے ان کے ہاتھ پاؤں اور چہرے روشن ہوں گے۔ ایک دوسری حدیث میں آیا ہے۔ تبلغ الحلیۃ من المومن حیث یبلغ الوضوء۔ ترجمہ: یعنی جہاں تک وضو کا پانی پہنچے گا، وہاں تک مومن کو جنت کا زیور پہنایا جائے گا۔

ہفتم حکمت قرب ملائکہ: طہارت کی وجہ سے انسان کو فرشتوں کے ساتھ قرب اتصال ہوجاتا ہے۔ لہٰذا وہ اس قابل ہوجاتا ہے کہ خدا تعالیٰ کے دربار میں اس کو شرف باریابی عطا ہو۔ کیوں کہ طہارت کی وجہ سے انسان کو شیاطین سے بُعد ہوجاتا ہے۔

ہشتم حکمت شعار الٰہی میں بطہارت داخل ہونا:

نماز عظیم الشان شعائر اللہ میں سے ہے، لہٰذا شعار الٰہی میں داخل ہونے کے لیے وضو لازم ٹھہرایا گیا۔ چنانچہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے ہیں؛ مفتاح الصلوٰۃ الطھور۔ یعنی نماز کی کنجی وضو ہے۔

(۹) عرض حال: رعایا کو بغرض عرض حال و مطلب اور احکام شاہانہ سننے کے لیے دربار شاہی میں جانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور اس وجہ سے تمام آداب و تعظیمات، جو وقت حضوری دربار بجالاتے ہیں، وہ سوال ہی کی مدّ میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مگر عرض مطلب کے لیے زبان اور حکم سننے کے لیے کان چاہئیں۔ ایسا ہی حضور دربار کے لیے ہاتھ، منھ، پاؤں کا دھونا اور درستی لباس کی ضرورت ہے اور یہ سب کچھ مد سوال و عرض حال ہی میں شمار کیے جاتے ہیں۔ الغرض جب امراء وسلاطین کے حضور جاتے یا کسی عمدہ اور پاکیزہ کام کا قصد کرتے ہیں، تو ان اعضائے وضو کو دھو لیتے ہیں۔ کیوں کہ ان پر اکثر گرد وغبار ومیل وکچیل کا اثر بوجہ ان کی برہنگی کے ہوتا رہتا ہے اور باہم ملاقات کے وقت بھی یہی اعضا نظر پڑتے ہیں۔

(۱۰) حصول تقویت و بیداری اعضائے رئیسہ: تجربہ سے شہادت ملتی ہے کہ ہاتھ پاؤں کے دھونے سے اور منھ وسر پر پانی چھڑکنے سے نفس پر بڑا اثر پڑتا ہے اور اعضائے رئیسہ میں تقویت و بیداری پیدا ہوجاتی ہے۔ غفلت و خواب اور نہایت بیہوشی اس فعل سے دور ہوجاتی ہے۔ اس تجربہ کی تصدیق حاذق اطباء سے ہوسکتی ہے۔ کیوں کہ غشی ہو یا زیادہ اسہال آتے ہوں یا کسی کی زیادہ فصد لی گئی ہو۔ اس کے اعضائے مذکورہ پر پانی چھڑکنا تجویز کرتے ہیں۔ چنانچہ علامہ قرشی نے اپنی کتاب موجز کے صفحہ ۱۴۱ پر اور دیگر اطبا نے بھی لکھا ہے۔ فانہ ینعش الحرارۃ الغیزۃ و یقویھا و ینفع الغشی الحادث عن الکرب الحمامی وغیرہ۔ ترجمہ: یعنی منھ ہاتھ پاؤں پر پانی چھڑکنا حرارت غریزی کو تازہ اور قوی کردیتا ہے۔ اور حمام وغیرہ کی تکلیف سے جو بیہوشی پیدا ہو، اس میں یہ امر نافع ہے۔ یہی وجہ ہے انسان کے لیے یہ امر ہوا کہ اپنے نفس کی کاہلی اور پژمردگی وسستی وکثافت کو بذریعہ وضو دور کرے، تاکہ خدا تعالیٰ کے حضور میں کھڑا ہونے کے لائق ہو سکے۔ کیوں کہ وہ سدا ہوشیار و بیدار ہے۔ چنانچہ وہ فرماتا ہے، لا تاخذہ سنۃ و لا نوم۔ یعنی خدا تعالیٰ کو غفلت و نیند نہیں پکڑتی۔ پس غافل و کاہل اس کے حضور میں کھڑے ہونے کے قابل نہیں ہوسکتے۔ یہی وجہ ہے کہ نشہ و مستی کی حالت میں نماز پڑھنا مشروع نہیں ہوئی۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے، لاتقربوا الصلوٰۃ و انتم سکاری۔ ترجمہ: یعنی نماز کے نزدیک نہ جاؤ جب کہ تم نشہ کی حالت میں ہو۔ کسی نشہ باز کو کسی ظاہری بادشاہ کے دربار میں بحالت نشہ جانے کی اجازت نہیں دی جاتی۔ پس جب کہ نشہ باز وشرابی بحالت نشہ وغفلت ایک دنیاوی حاکم کے دربار میں باریاب نہیں ہوسکتا، تو نشہ باز وغافل انسان جیسی حالت بنائے ہوئے کسی کو احکم الحاکمین کے دربار میں کب شرف باریابی عطا ہوسکتا ہے۔ نشہ کی حالت میں نماز اس لیے ممنوع ہوئی کہ نشہ باز کو بحالت نشہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ منھ سے کیا کہہ رہا ہے اور

چونکہ نماز عظیم الشان شعائر اللہ میں سے ہے، لہٰذا شعار الٰہی میں داخل ہونے کے لیے وضو لازم ٹھہرایا گیا۔ چنانچہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے ہیں؛ مفتاح الصلوٰۃ الطھور۔ یعنی نماز کی کنجی وضو ہے۔

(۹) عرض حال: رعایا کو بغرض عرض حال و مطلب اور احکام شاہانہ سننے کے لیے دربار شاہی میں جانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور اس وجہ سے تمام آداب و تعظیمات، جو وقت حضوری دربار بجالاتے ہیں، وہ سوال ہی کی مدّ میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مگر جیسے عرض مطلب کے لیے زبان اور حکم سننے کے لیے کان چاہئیں۔ ایسا ہی حضور دربار کے لیے ہاتھ، منھ، پاؤں کا دھونا اور درستی لباس کی ضرورت ہے اور یہ سب کچھ مد سوال وعرض حال ہی میں شمار کیے جاتے ہیں۔ پس جب امراء وسلاطین کے حضور جاتے یا کسی عمدہ اور پاکیزہ کام کا قصد کرتے ہیں، تو ان اعضائے وضو کو دھو لیتے ہیں۔ کیوں کہ ان پر اکثر گرد وغبار ومیل وکچیل کا اثر بوجہ ان کی برہنگی کے ہوتا رہتا ہے اور باہم ملاقات کے وقت بھی یہی اعضا نظر پڑتے ہیں۔

دہم حکمت حصول تقویت و بیداری اعضائے رئیسہ: تجربہ سے شہادت ملتی ہے کہ ہاتھ پاؤں کے دھونے سے اور منھ وسر پر پانی چھڑکنے سے نفس پر بڑا اثر پڑتا ہے اور اعضائے رئیسہ میں تقویت و بیداری پیدا ہوجاتی ہے۔ غفلت و خواب اور نہایت بیہوشی اس فعل سے دور ہوجاتی ہے۔ اس تجربہ کی تصدیق حاذق اطباء سے ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ جس کو غشی ہو یا زیادہ اسہال آتے ہوں یا کسی کی زیادہ فصد لی گئی ہو۔ اس کے اعضائے مذکور پر پانی چھڑکنا تجویز کرتے ہیں۔ چنانچہ علامہ قرشی نے اپنی کتاب موجز کے صفحہ ۱۴۱ پر اور دیگر اطبا نے بھی لکھا ہے۔ فانہ ینعش الحرارۃ الغیزۃ و یقویھا و ینفع الغشی الحادث عن الکرب الحمامی وغیرہ۔ ترجمہ: یعنی منھ ہاتھ پاؤں پر پانی چھڑکنا حرارت غریزی کو تازہ اور قوی کردیتا ہے۔ اور حمام وغیرہ کی تکلیف سے جو بیہوشی پیدا ہو، اس میں یہ امر نافع ہے۔ یہی وجہ ہے انسان کے لیے یہ امر ہوا کہ اپنے نفس کی کاہلی اور پژمردگی وسستی وکثافت کو بذریعہ وضو دور کرے، تاکہ خدا تعالیٰ کے حضور میں کھڑا ہونے کے لائق ہو سکے۔ کیوں کہ وہ سدا ہوشیار و بیدار ہے۔ چنانچہ وہ فرماتا ہے، لا تاخذہ سنۃ ولا نوم۔ یعنی خدا تعالیٰ کو غفلت و نیند نہیں پکڑتی۔ پس غافل وکاہل اس کے حضور میں کھڑے ہونے کے قابل نہیں ہوسکتے۔ یہی وجہ ہے کہ نشہ ومستی کی حالت میں نماز پڑھنا مشروع نہیں ہوئی۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے، لاتقربوا الصلوٰۃ وانتم سکاری۔ ترجمہ: یعنی نماز کے نزدیک نہ جاؤ جب کہ تم نشہ کی حالت میں ہو۔ کسی نشہ باز کو کسی ظاہری بادشاہ کے دربار میں بحالت نشہ جانے کی اجازت نہیں دی جاتی۔ پس جب کہ نشہ باز وشرابی بحالت نشہ وغفلت ایک دنیاوی حاکم کے دربار میں باریاب نہیں ہوسکتا، تو نشہ باز وغافل انسان جیسی حالت بنائے ہوئے کو احکم الحاکمین کے دربار میں کب شرف باریابی عطا ہوسکتا ہے۔ نشہ کی حالت میں نماز اس لیے ممنوع ہوئی کہ نشہ باز کو بحالت نشہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ

اس کے دل میں کیا گزر رہی ہے۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے، حتیٰ تعلموا ماتقولون۔ یعنی نماز اس حالت میں پڑھو کہ تمھارے دل کو معلوم ہو، جو کچھ زبان سے کہہ رہے ہو۔ یعنی ان کلمات سے تمھارے دل کا واقف ودانا ہونا ضروری ہے جو تمھارے منھ سے نکل رہے ہیں جن کو تم اپنی زبان سے پڑھ رہے ہو۔
(اسرارشریعت۔ جلد اول، ص ۴۸-۵۱)

منھ سے کیا کہہ رہا ہے اور اس کے دل میں کیا گزر رہی ہے۔ چنانچہ خدا تعالیٰ فرماتا ہے، حتیٰ تعلموا ماتقولون۔ یعنی نماز اس حالت میں پڑھو کہ تمھارے دل کو معلوم ہو، جو کچھ زبان سے کہہ رہے ہو۔ یعنی ان کلمات سے تمھارے دل کا واقف ودانا ہونا ضروری ہے جو تمھارے منھ سے نکل رہے ہیں جن کو تم اپنی زبان سے پڑھ رہے ہو۔
(احکام اسلام عقل کی نظر میں، حصہ اول، صفحات ۱۵-۲۱)

آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ دونوں تحریروں میں سوائے محدودے چند الفاظ کے ردوبدل کے کوئی فرق نہیں ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے ایک معاصر عالم کی کتاب کو، جو ان کی کتاب سے چھ برس قبل چھپی تھی اور جس کا دوسرا ایڈیشن نکل چکا تھا، کتر وبیونت کے عمل کا نشانہ بنایا۔ 'اسرارشریعت' کی تین جلدیں ہیں، جو ۱۰۰۰ اصفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ مولانا اشرف علی تھانوی صاحب نے غالباً سرخ روشنائی سے اس کتاب کے دوتہائی حصوں پر قلم پھیر دیا اور باقی بچنے والے حصوں کو جو تین سو صفحات پر مشتمل تھا، اپنی تصنیف قرار دے دیا۔ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ موصوف کا مقصد اس کتاب کا خلاصہ نکالنا تھا، تب بھی یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے کہ جس کتاب کا ۹۵ فیصد متن مولوی محمد فضل خان کے قلم سے نکلا تھا، وہ کیسے مولانا اشرف علی صاحب کی تصنیف بن گئی؟

اس قصے کا ایک دوسرا پہلو بھی مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کی شہرت پر دھبہ بن کر ابھرا ہے۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ جب مولوی محمد فضل خان یہ کتاب لکھ رہے تھے، تو وہ اس وقت تک ابھی جماعت احمدیہ کے رکن تھے اور مرزا غلام احمد قادیانی کی کتب میں سے اور بعض دوسری احمدی علما کی تحریروں سے حوالے اپنی کتابوں میں درج کرتے تھے۔ اس کا طریق عام طور سے یہ تھا کہ وہ حوالے کے طور پر مرزا غلام احمد کے نام میں سے صرف (احمد) اور مولوی نورالدین کے نام میں سے (نور) درج کرتے تھے جس کے ذریعہ دکھایا جانا مقصود تھا کہ متعلقہ تحریر کا اصل مصنف فلاں شخص ہے۔ مگر ایسی باریک باتوں کی طرف مولانا اشرف علی صاحب نے کوئی توجہ نہ دی اور تمام ایسے حوالوں کو یکسر محو کردیا۔ اب اگر ان پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ انھوں نے مرزا غلام احمد کی کتابوں سے نقل کیا ہے، تو اس کی ذمہ داری خود ان پر پڑتی ہے۔ انھیں تو شاید علم ہی نہیں ہوسکا کہ وہ مرزا غلام احمد کی تحریر کو اپنی مزعومہ کتاب کا حصہ بنا رہے تھے۔ جماعت احمدیہ کے مؤرخ مولوی دوست محمد شاہد کی نظر مولانا اشرف علی تھانوی کی ان تحریروں پر پڑی تھی اور انھوں نے چند مضامین میں جناب

تھانوی پر ادبی سرقے کا الزام لگایا تھا، مگر وہ بھی نہیں جان پائے کہ تھانوی صاحب سرے سے بے خبر تھے کہ وہ مرزا غلام احمد قادیانی کی کتابوں میں سے نقل کرنے کے مرتکب ہو رہے تھے۔ وہ تو اس بات پر خوش تھے کہ 'اسرارشریعت' کی شکل میں ایک وقیع کتاب ان کے ہتھے چڑھ گئی تھی، جس کو وہ اپنی مرضی کے مطابق کاٹ چھانٹ کرا اپنے نام سے شائع کرنے کے درپے تھے۔ کیا انھیں اس بات کا علم نہیں تھا کہ ہندوستان میں حقوق طبع مصنف کے نام محفوظ تھے، جس کو سرورق کے پچھلے صفحے پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مجھے تو اس بات پر بھی حیرت ہے کہ مولوی محمد فضل خان نے موصوف کے خلاف مقدمہ دائر نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ آپ کو علم نہ ہوسکا کہ آپ کی کتاب پر مولانا اشرف علی تھانوی صاحب نے ہاتھ صاف کیا تھا۔ یا شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ آپ مولانا اشرف علی صاحب کو عدالتوں میں لے جانے سے گریز کرنا چاہتے تھے۔

اگلے صفحوں پر مرزا غلام احمد قادیانی کی کتابوں میں سے صرف ایک حوالہ درج کیا جارہا ہے جس کے بالمقابل وہ تحریر درج کی جائے گی، جو مولانا اشرف علی تھانوی کی کتاب میں پائی جاتی ہے۔ میرے سامنے پانچ ایسے حوالے مرزا غلام احمد قادیانی کی کتابوں کے رکھے ہیں جن کو 'اسرارشریعت' کے واسطے سے موصوف نے اپنی کتاب کا حصہ بنایا تھا۔

اسرارشریعت

[مولوی محمد فضل خان]

وجہ تعیین اوقات پنجگانہ نماز

خدا تعالیٰ نے قرآن کریم میں نماز کے پنجگانہ اوقات کی خصوصیت کی فلاسفی و حقیقت سمجھنے کے لیے اوقات کی خصوصیت کی فلاسفی وحقیقت سمجھنے کے لیے اوقات خمسہ کے اوصاف مؤثرہ کی طرف توجہ دلائی ہے۔ چنانچہ وہ فرماتا ہے، فسبحان اللہ حین تمسون وحین تصبحون و لہ الحمد فی السمٰوات و الارض و عشیاً وحین تظھرون۔ ترجمہ: خدا تعالیٰ کی یاد کا وقت ہے جب تم شام کرو اور جب صبح کرو اور اس کی خوابیاں بیان کی جاتی ہیں آسمانوں وزمین میں اور پچھلے وقت اور دوپہر میں۔

عبارت قرآنی سے صاف ظاہر ہو رہا ہے کہ ان اوقات میں زمین وآسمان کے اندر

احکام اسلام عقل کی نظر میں

[مولانا اشرف علی تھانوی]

وجہ تعیین اوقات پنجگانہ نماز

خدا تعالیٰ نے قرآن کریم میں نماز کے پنجگانہ اوقات کی خصوصیت کی فلاسفی و حقیقت سمجھنے کے لیے اوقات کی خصوصیت کی فلاسفی وحقیقت سمجھنے کے لیے اوقات خمسہ کے اوصاف مؤثرہ کی طرف توجہ دلائی ہے۔ چنانچہ وہ فرماتا ہے، فسبحان اللہ حین تمسون وحین تصبحون و لہ الحمد فی السمٰوات و الارض و عشیاً وحین تظھرون۔ ترجمہ: خدا تعالیٰ کی یاد کا وقت ہے جب تم شام کرو اور جب صبح کرو اور اس کی خوابیاں بیان کی جاتی ہیں آسمانوں وزمین میں اور پچھلے وقت اور دوپہر میں۔

عبارت قرآنی سے صاف ظاہر ہو رہا ہے کہ ان اوقات میں زمین وآسمان کے اندر

تغیرات عظیمہ واقع ہوتے ہیں، جن میں خدا تعالیٰ کی جدید تسبیح وتحمید کا موقع آتا ہے۔ اوران تغیرات کا اثر انسانی روح وجسم دونوں پر واقع ہوتا ہے۔ الغرض پنجگانہ نمازیں کیا ہیں، وہ تمھارے مختلف حالات کا فوٹو ہے۔ تمھاری زندگی کے لازم حال پانچ تغیر ہیں، جوتم پر وارد ہوتے ہیں اور تمھاری فطرت کے لیے ان کا وارد ہونا ضروری ہے، جن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

وجہ تعیین نمازظہر

ا۔ پہلے جب کہ تم مطلع کیے جاتے ہو کہ تم پر ایک بلا آنے والی ہے۔ مثلاً جیسے تمھارے نام عدالت سے ایک وارنٹ جاری ہو۔ یہ پہلی حالت ہے جس نے تمھاری تسلی اور خوش حالی میں خلل ڈالا۔ سو یہ حالت زوال کے وقت سے مشابہ ہے۔ کیوں کہ اس سے تمھاری خوش حالی میں زوال آنا شروع ہوا۔ اس کے مقابل پر نمازظہر متعین ہوئی جس کا وقت زوال آفتاب سے شروع ہوتا ہے تا کہ جس کے قبضہ میں وہ زوال ہے اس کی قدرت کو یاد کر کے اس کی طرف توجہ کی جاوے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے حالت زوال کی ساعت کی نسبت فرمایا ہے کہ اس میں آسمان کے دروازے کھلتے ہیں۔ اس لیے میں پسند کرتا ہوں کہ اس وقت میرا کوئی عمل آسمان کی طرف صعود کرے۔

فرمایا رات کے فرشتوں سے پہلے دن کے فرشتے آسمان کی طرف صعود کرتے ہیں اور دن کے فرشتوں سے پہلے رات کے فرشتے

تغیرات عظیمہ واقع ہوتے ہیں، جن میں خدا تعالیٰ کی جدید تسبیح وتحمید کا موقع آتا ہے۔ اوران تغیرات کا اثر انسانی روح وجسم دونوں پر واقع ہوتا ہے۔ الغرض پنجگانہ نمازیں کیا ہیں، وہ تمھارے مختلف حالات کا فوٹو ہے۔ تمھاری زندگی کے لازم حال پانچ تغیر ہیں، جوتم پر وارد ہوتے ہیں اور تمھاری فطرت کے لیے ان کا وارد ہونا ضرور ہے، جن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

وجہ تعیین نمازظہر

(۱) پہلے جب کہ تم مطلع کیے جاتے ہو کہ تم پر ایک بلا آنے والی ہے۔ مثلاً جیسے تمھارے نام عدالت سے ایک وارنٹ جاری ہو۔ یہ پہلی حالت ہے جس نے تمھاری تسلی اور خوش حالی میں خلل ڈالا۔ سو یہ حالت زوال کے وقت سے مشابہ ہے۔ کیوں کہ اس سے تمھاری خوش حالی میں زوال آنا شروع ہوا۔ اس کے مقابل پر نمازظہر متعین ہوئی جس کا وقت زوال آفتاب سے شروع ہوتا ہے تا کہ جس کے قبضہ میں وہ زوال ہے اس کی قدرت کو یاد کر کے اس کی طرف توجہ کی جاوے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم نے زوال کی نسبت فرمایا ہے کہ اس میں آسمان کے دروازے کھلتے ہیں۔ اس لیے میں پسند کرتا ہوں کہ اس وقت میرا کوئی عمل آسمان کی طرف صعود کرے۔ نیز اس وقت کے تغیر کا بھی یہی مقتضا ہے کہ حق تعالیٰ کی طرف توجہ کی جاوے۔ چنانچہ اس تغیر کے آثار، جو جسم انسانی پر ظاہر ہوتے ہیں، طبیبوں نے اپنی طبی کتابوں

صعود کرتے ہیں۔

اس وقت کے تغیرات کے آثار، جو جسم انسانی پر ظاہر ہوتے ہیں، طبیبوں نے اپنی طبی کتابوں میں بیان فرمائے ہیں۔ چنانچہ 'مفرح القلوب شرح قانونچہ' میں لکھا ہے کہ ''نوم بعد بعد زوال کہ مسمیٰ است بہ حیلولہ لکونہ حاملاً بین النائم والصلوۃ محدث نسیان است۔'' ترجمہ: یعنی دو پہر کے بعد کی نیند، جس کو حیلولہ کہتے ہیں، نسیان کا مرض پیدا کرتی ہے۔ اور حیلولہ اس کو اس لیے کہتے ہیں کہ سونے والے اور نماز کے درمیان حائل ہو جاتی ہے۔

ظہر کو ٹھنڈا پڑھنے کی حکمت

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے

اذا اشتدا الحر فابر دو ابالظھر فان شدۃ الحر من فیح جھنم ۔ترجمہ: یعنی جب گرمی کی شدت ہو، تو ظہر کو ٹھنڈا کر کے پڑھا کرو۔ کیوں کہ گرمی شدت جہنم کا اُبھان ہے۔ اس سے یہ مطلب ہے کہ جنت وجہنم کا خدا تعالیٰ کے ہاں خزانہ ہے۔ اس خزانہ سے اس عالم میں کیفیات مناسبہ اور منافرہ کا فیضان ہوتا رہتا ہے۔ اور کاسنی وغیرہ کے متعلق جو حدیث آتی ہے، اس کی بھی یہی تاویل ہے۔

وجہ تعیین نمازعصر

(۲) دوسرا تغیر اس وقت تم پر آتا ہے جب کہ تم بلا کے محل سے بہت نزدیک کیے جاتے ہو۔ مثلاً جب کہ تم بذریعہ وارنٹ گرفتار ہو کر حاکم کے سامنے پیش ہوتے ہو۔ یہ وہ وقت ہے کہ جب تمھارا خوف سے خون خشک اور تسلی کا نور کم

میں بیان فرمائے ہیں۔ چنانچہ 'مفرح القلوب شرح قانونچہ' میں لکھا ہے کہ ''نوم بعد بعد زوال کہ مسمیٰ است بہ حیلولہ لکونہ حاملاً بین النائم و الصلوۃ محدث نسیان است۔'' ترجمہ: یعنی دوپہر کے بعد کی نیند، جس کو حیلولہ کہتے ہیں، نسیان کا مرض پیدا کرتی ہے۔ اور حیلولہ اس کو اس لیے کہتے ہیں کہ سونے والے اور نماز کے درمیان حائل ہو جاتی ہے۔ سو اس تغیر سے بچنے کے لیے بھی بجائے نوم کے اشتغال بالطاعۃ مصلحت ہے۔

ظہر کو ٹھنڈا پڑھنے کی حکمت

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم فرماتے

اذا اشتدا الحر فابر دو ابالظھر فان شدۃ الحر من فیح جھنم ۔ترجمہ: یعنی جب سخت گرمی ہو، تو ظہر کو ٹھنڈا کر کے پڑھا کرو۔ کیوں کہ گرمی شدت جہنم کا جوش ہے۔ اس سے یہ مطلب ہے کہ جنت وجہنم کا خدا تعالیٰ کے ہاں خزانہ میں اس عالم میں کیفیات مناسبہ اور منافرہ کا فیضان ہوتا رہتا ہے۔

وجہ تعیین نمازعصر

(۲) دوسرا تغیر اس وقت تم پر آتا ہے جب کہ تم بلا کے محل سے بہت نزدیک کیے جاتے ہو۔ مثلاً جب کہ تم بذریعہ وارنٹ گرفتار ہو کر حاکم کے سامنے پیش ہوتے ہو۔ یہ وہ وقت ہے کہ جب تمھارا خوف سے خون خشک اور تسلی کا نور تم سے

ہو جاتا ہے اور نظر اس پر جم جاسکتی ہے۔ اور صریح نظر آتا ہے کہ اب اس کا غروب نزدیک ہے۔ اس روحانی حالت کے مقابل پر نماز عصر مقرر ہوئی ہے۔ یہ ایسا وقت ہے کہ اس وقت کی غفلت کوئی تدارک نہیں رکھتی۔ اس وقت کی غفلت جسمانیت پر بہت بُرا اثر ڈالتی ہے۔ چنانچہ حضرت محمد ارزانی حکیم لکھتے ہیں کہ ''نوم آخر روز کہ مسمیٰ است بقیلولہ باعث آفات کثیرہ است بہلاکت میکشد۔'' ترجمہ: یعنی دیگر وقت کی نیند، جس کو عربی میں قیلولہ کہتے ہیں، بہت بیماریاں پیدا کرتی ہے۔ بسا اوقات اس وقت کی نیند سے انسان ہلاک جاتا ہے۔

رخصت ہونے کو ہوتا ہے سو یہ حالت تمھاری اس وقت سے مشابہ ہے جب کہ آفتاب سے نور کم ہو جاتا ہے اور نظر اس پر جم سکتی ہے۔ اور صریح نظر آتا ہے کہ اب اس کا غروب نزدیک ہے۔ جس سے اپنے کمالات کے زوال کا احتمال قریب پر استدلال کرنا چاہیے۔ اس روحانی حالت کے مقابل پر نماز عصر مقرر ہوئی ہے۔ یہ ایسا وقت ہے کہ اس وقت کی غفلت کوئی تدارک نہیں رکھتی۔ اس وقت کی غفلت جسمانیت پر بہت بُرا اثر ڈالتی ہے۔ چنانچہ حضرت محمد ارزانی حکیم لکھتے ہیں کہ ''نوم آخر روز کہ مسمیٰ است بقیلولہ باعث آفات کثیرہ است بہلاکت میکشد۔'' ترجمہ: یعنی دیگر وقت کی نیند، جس کو عربی میں قیلولہ کہتے ہیں، بہت بیماریاں پیدا پیدا کرتی ہے۔ بسا اوقات اس وقت کی نیند سے انسان ہلاک ہو جاتا ہے۔ سو اس کا یہی مقتضیٰ ہے کہ بجائے نوم و غفلت کے عبادت میں مشغول ہو۔

وجہ تعیین نماز مغرب

(۳) تیسرا التغیر تم پر اس وقت آتا ہے جب اس بلا سے رہائی پانے کی بکلی امید منقطع ہو جاتی ہے، مثلاً تمھارے نام فرد قرارداد جرم لکھی جاتی ہے اور مخالفانہ گواہ تمھاری ہلاکت کے لیے گزر جاتے ہیں۔ یہ وہ وقت ہے کہ جب تمھارے اوسان خطا ہو جاتے ہیں اور تم اپنے تئیں ایک قیدی سمجھنے لگتے ہو۔ سو یہ حالت اس وقت سے مشابہ ہے جب کہ آفتاب غروب ہو جاتا ہے اور تمام ہوسناکی کی امیدیں دن کی روشنی کی ختم ہو

وجہ تعیین نماز مغرب

(۳) تیسرا التغیر تم پر اس وقت آتا ہے جب اس بلا سے رہائی پانے کی بکلی امید منقطع ہو جاتی ہے، مثلاً تمھارے نام فرد قرارداد جرم لکھی جاتی ہے اور مخالفانہ گواہ تمھاری ہلاکت کے لیے گزر جاتے ہیں۔ یہ وہ وقت ہے کہ جب تمھارے اوسان خطا ہو جاتے ہیں اور تم اپنے تئیں ایک قیدی سمجھنے لگتے ہو۔ سو یہ حالت اس وقت سے مشابہ ہے جب کہ آفتاب غروب ہو جاتا ہے اور تمام ہوسناکی کی امیدیں دن کی روشنی کی ختم ہو

جاتی ہیں۔ اس روحانی حالت کے مقابل پر نماز مغرب مقرر ہے۔
(اسرار شریعت، جلد اول، صفحات ۶۹–۷۰)

جاتی ہیں۔ اس روحانی حالت کے مقابل پر نماز مغرب مقرر ہے۔
(احکام اسلام عقل کی نظر میں، صفحات ۴۹–۵۱)

اس باب کو یہاں پر نامکمل چھوڑا جاتا ہے۔ جو بات زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے کہ عبارت مرزا غلام احمد قادیانی کی کتاب 'کشتی نوح' (ص ۶۹–۷۰) سے مستعار لی گئی ہے۔ مولوی محمد فضل خان نے پانچوں نمازوں کے تعین کا احوال نقل کرنے کے بعد حوالہ کے طور لکھا تھا (خاتم اولیاء) جس سے ان کی مراد مرزا غلام احمد قادیانی تھے۔ مگر مولانا اشرف علی تھانوی نے اس امر کی کوئی اہمیت نہ دی اور مکمل عبارت کو اس طرح درج کیا جیسے وہ آپ کی اپنی تخلیق ہو۔ یہی نہیں مرزا صاحب کی کتابوں میں سے مولوی محمد فضل خان نے خنزیر کی حرمت، فلسفہ نکاح، فلسفۂ اخلاق، قبور سے تعلق ارواح کے مضامین بھی مستعار لے کر درج کیے تھے۔ یہ سارے مضامین مولانا اشرف علی تھانوی نے اپنی مزعومہ کتاب 'احکام اسلام عقل کی نظر میں' میں اس طرح درج کیے ہیں جیسے وہ آپ کی تخلیق ہوں۔

'اسرار شریعت' جلد دوم میں ایک باب 'کتاب الرق' کے عنوان سے شامل ہے، جو اسلامی غلامی کی فلاسفی سے متعلق ہے۔ یہ مضمون جو ۲ے صفحات پر پھیلا ہوا ہے، مولوی محمد علی کا مرقومہ ہے، جو جماعت احمدیہ کی لاہوری جماعت کے صدر تھے۔ 'اسرار شریعت' جلد دوم میں مضمون کے مصنف کا نام دیا گیا ہے، مگر مولانا اشرف علی تھانوی نے مصنف کا نام درج کیے بغیر اس میں سے دس صفحے نکال کر اپنی کتاب میں شامل کر دیے ہیں اور خود اس کے خالق بن گئے ہیں۔ نمونے کے طور پر اس مضمون کا ایک حصہ درج ذیل کیا جا رہا ہے، جس کے بالمقابل تھانوی صاحب کی کتاب میں درج شدہ عبارت درج ہوگی، جس سے قارئین کرام جان جائیں گے کہ وہ مسروقہ ہے۔

کتاب الرق

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اسلامی غلامی کی فلاسفی

اور اسلام سے پہلے غلامی کی حالت

الحمد اللہ الذی خلق الناس نوعین الا دانی والا عالی لیتخذ بعضھم بعضاً سخریاً والصلوٰۃ والسلام علی رسولہ محمد المصطفیٰ واحمد المجتبیٰ الذی جعلہ اعدل لیکون لھم اسوۃ حسنۃً وشفیعاً وعلیٰ الہ واصحابہ حداۃ طریق الحق وحماۃ الاسلام (ماخوذ از علامہ محمد علی صاحب،

کتاب الرق

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اسلامی غلامی کی فلاسفی

اور اسلام سے پہلے غلامی کی حالت

الحمد اللہ الذی خلق الناس نوعین الا دانی والا عالی لیتخذ بعضھم بعضاً سخریاً والصلوٰۃ والسلام علی رسولہ محمد المصطفیٰ واحمد المجتبیٰ الذی جعلہ اعدل لیکون لھم اسوۃ حسنۃً وشفیعاً وعلیٰ الہ واصحابہ حداۃ طریق الحق وحماۃ الاسلام۔

حوالہ باب میں دیکھیں)

اما بعد۔ واضح ہو کہ، جن لوگوں نے غلامی کے خلاف لکھا ہے، انھوں نے اس کی ایسی تقبیح کی ہے اور اسے سرتا پا ایسا خوبیوں سے خالی اور مضرات سے پُر ثابت کر کے دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جو شخص ٹھنڈے دل سے اور جوش سے خالی ہو کر اس مضمون پر قلم اٹھاوے اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ہر شے کی تہہ تک پہونچے اور بدی پر اس وقت بھی لعنت بھیجنے کے لیے تیار ہو، جب وہ نیکی کا لباس پہن کر نکلے اور نیکی کی اس وقت بھی تعریف کرنے کے لیے آمادہ ہو، جب دنیا اس نیکی کو برا سمجھ رہی ہو۔ اس کا یہ فرض ہے کہ ابتدا ہی میں اس غلط فہمی کو دور کرے کہ غلامی کا رواج سراسر لغو اور فضول تھا، جس سے فائدہ کوئی نہ تھا بلکہ سراسر نقصان ہی نقصان تھا۔ میں اس اس رائے کے ساتھ اتفاق نہیں کرتا۔ حق یہ ہے کہ انسانی سوسائٹی اپنی تدریجی ترقی میں ایسی حالتوں سے ہو گزری ہے کہ ان حالات کے ماتحت غلام بنانے میں نہ صرف وہ حق پر ہی تھی بلکہ ضروری تھا کہ ایسے حالات میں غلامی کا رواج ہوتا۔ دنیا میں بہت سے رواج اب تک چلے آتے ہیں جن پر غور کرو تو دل پر ایک دہشت سی پیدا کرتے ہیں۔ مگر تاہم بہت سی اغراض ترقی کے لیے ان کا جاری رہنا ضروری ہے۔ جس وقت ایک فتح یاب جرنیل بڑے بڑے جہازوں کو، جن پر ہزاروں انسان ملک کے چیدہ اور بہادر نوجوان موجود ہوتے ہیں، ایک دم میں غرق کر کے سمندر کی تہہ میں پہونچا دیتا ہے یا ایک بڑے شہر پر گولہ باری کر کے بے شمار بے گناہ عورتوں اور بچوں کو تباہ کر دیتا ہے تو کبھی اس کی آنکھوں میں ایک آنسو بھی نہیں آتا۔

اما بعد۔ واضح ہو کہ، جن لوگوں نے غلامی کے خلاف لکھا ہے، انھوں نے اس کی ایسی تقبیح کی ہے اور اسے سرتا پا ایسا خوبیوں سے خالی اور مضرات سے پُر ثابت کر کے دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جو شخص ٹھنڈے دل سے اور جوش سے خالی ہو کر اس مضمون پر قلم اٹھاوے اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ہر شے کی تہہ تک پہونچے اور بدی پر اس وقت بھی لعنت بھیجنے کے لیے تیار ہو، جب وہ نیکی کا لباس پہن کر نکلے اور نیکی کی اس وقت بھی تعریف کرنے کے لیے آمادہ ہو، جب دنیا اس نیکی کو برا سمجھ رہی ہو۔ اس شخص کا یہ فرض ہوگا کہ ابتدا ہی میں اس غلط فہمی کو دور کرے کہ غلامی کا رواج سراسر لغو اور فضول تھا، جس سے فائدہ کوئی نہ تھا بلکہ سراسر نقصان ہی نقصان تھا۔ اس لیے میں بھی اس غلط فہمی کو دور کرتا ہوں۔ پس سنیے حق یہ ہے کہ انسانی سوسائٹی اپنی تدریجی ترقی میں ایسی حالتوں سے ہو گزری ہے کہ ان حالات کے ماتحت غلام بنانے میں نہ صرف وہ حق پر ہی تھی بلکہ ضروری تھا کہ ایسے حالات میں غلامی کا رواج ہوتا۔ دنیا میں بہت سے رواج اب تک ایسے چلے آتے ہیں کہ جن پر غور کرو تو دل پر ایک دہشت سی پیدا کرتے ہیں۔ مگر تاہم بہت سی اغراض ترقی کے لیے ان کا جاری رہنا ضروری ہے۔ جس وقت ایک فتح یاب جرنیل بڑے بڑے جہازوں کو، جن پر ہزاروں انسان ملک کے چیدہ اور بہادر نوجوان موجود ہوتے ہیں، ایک دم میں غرق کر کے سمندر کی تہہ میں پہنچا دیتا ہے یا ایک بڑے شہر پر گولہ باری کر کے بے شمار بے گناہ عورتوں اور بچوں کو تباہ کر دیتا ہے تو کبھی اس کی آنکھوں میں ایک آنسو بھی نہیں آتا۔

کیا اس حوالے کو دیکھنے کے بعد کوئی شخص اس بارے میں شک کر سکتا ہے کہ مولانا اشرف علی تھانوی نے نہ صرف یہ عبارت سرقہ کی ہے بلکہ ان کی کتاب اول تا آخر 'اسرار شریعت' کا چربہ ہے؟ پھر اسی پر بس نہیں، ان کی ایک اور چالاکی بھی سامنے آتی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ آپ کتاب میں چند نامور علما کے حوالے ان کے ناموں کے ساتھ درج کیے گئے ہیں۔ شاید وہ اس طریق سے یہ تاثر دینا چاہتے تھے کہ ان کتاب میں دوسرے علما کی رائے کو درج کیا گیا ہے اور حوالے بھی دیے گئے ہیں۔ مگر اس میں ایک نقص ہے اور وہ یہ کہ جملہ حوالے 'اسرار شریعت' میں موجود ہیں اور وہیں سے مستعار لیے گئے ہیں۔ شاید موصوف ان علما کی آرا کو اپنے نام نامی کی طرف منسوب کرنے سے ڈرتے تھے، کیوں کہ ان علما کی آرا سے عوام بخوبی واقف تھے۔ چنانچہ ان میں ابن قیم جوزی، ابن عربی، امام غزالی، مولوی محمد قاسم نانوتوی اور دوسرے علما بھی شامل ہیں۔

کتاب کے آخر میں مولانا اشرف علی تھانوی صاحب نے لکھا، ''التماس۔ یہاں تک لکھنے کے بعد متفرق تحریرات مختلف مضامین پر پہلے سے اپنے پاس رکھی یاد آئیں، جن میں خاص خاص امور پر عقلی گفتگو کی گئی ہے، تو ان تحریرات کو بھی بطور ضمائم اس مجموعہ کا جزو بنا دینا مناسب معلوم ہوا۔''

چنانچہ یہاں پر چار ضمیمے درج ہوئے ہیں جن میں سے ایک موصوف کی اپنی تحریر ہے، جب کہ باقی تحریریں اخباروں میں سے نقل شدہ شذرات ہیں۔ پوری کتاب میں صرف یہ ایک حصہ ہے جو 'اسرار شریعت' سے نقل شدہ نہیں ہے۔ میرے اندازے کے مطابق مولانا اشرف علی تھانوی کا اپنا حصہ پوری کتاب میں دو فیصد سے زیادہ نہیں ہے۔ اگر ان شذرات کو کتاب کا حصہ مان لیا جائے تو مولوی محمد فضل خان مؤلف 'اسرار شریعت' کا حصہ اس کتاب میں پچانوے فیصد بنتا ہے۔ آپ کی کتاب کے کوائف درج ذیل ہیں:

اسرار شریعت۔ سہ جلد

مؤلفہ مولوی محمد فضل خان

مقام اشاعت: چنگا بنگیال۔ طبع اول ۱۳۲۷ھ مطابق ۱۹۰۹ء

(طبع دوم ۱۹۱۱ء۔ طبع سوم ۱۹۲۵ء۔ طبع چہارم ۲۰۱۱)

اس کتاب کا چوتھا ایڈیشن جرمنی اور امریکہ سے شائع ہوا ہے۔ پاکستانی ایڈیشن انشاء اللہ بہت جلد لاہور سے چھپ کر شائع ہوگا۔ اس کتاب کو انٹرنیٹ دیکھا جا سکتا ہے جہاں پر کتاب کی خریداری کا انتظام ہے۔

www.amazon.com

امیزون کے ویب سائٹ پر جا کر 'اسرار شریعت' کو تلاش کریں۔ یہ کتاب امیزون کے مختلف ملکوں میں قائم شدہ اسٹوروں سے بھی خریدی جا سکتی ہے۔ ایک ایسا اسٹور ہندوستان میں بھی پایا جاتا ہے۔

فیض احمد فیض: قزاقی کا طوق

منصور آفاق

فیض نے ایک دلچسپ کھیل یہ دکھایا ہے کہ وہ بڑے مزے سے اور بڑے وقار و دبدبے سے دوسرے شعرا کے مصرعے بلکہ بعض اوقات دو دو شعر اپنی نظم میں ڈال لیتے ہیں اور واوین تک نہیں لگاتے جن سے پتہ چلے کہ یہ کسی دوسرے شاعر کا مصرع یا شعر ہے جسے شاعر نے اپنے عجز وکوتاہیٔ بیان کے باعث جوں کا توں برت لیا ہے کہ وہ اپنا مافی الضمیر اس خوبصورت انداز میں بیان نہیں کر سکتا تھا، جیسے دوسرے شاعر نے کر دیا ہے۔ 'واوین' نہ لگانا یہ دعویٰ کرنا ہے کہ یہ شعر اس کے اپنے ہیں؛ یہ سرقہ نہیں ڈاکہ ہے۔ ایسے نظائر بکثرت ان کے کلام میں مل جاتے ہیں۔ میں قزاقی کا طوق فیض کے گلے میں ڈالنے کی کوشش نہیں کر رہا، صرف اتنا کہہ رہا ہوں کہ اگر ایسا کام فیض کے علاوہ کوئی کرتا تو اس کے خلاف تھانے میں باقاعدہ مقدمہ درج کرایا جا سکتا تھا، مثال کے طور پر انھوں نے اپنی نظم 'ہم تو مجبورِ وفا ہیں' میں مرزا محمد رفیع سودا کے دو اشعار شامل کیے ہیں بغیر واوین کے۔ اور ایک دنیا یہی سمجھتی ہے کہ یہ اشعار فیض ہیں۔

بلا کشانِ محبت پہ جو ہوا سو ہوا
جو مجھ پہ گزری مت اس کو کہو ہوا
سو ہوا مبادا ہو کوئی ظالم ترا گریباں گیر
لہو کے داغ تو دامن سے دھو ہوا سو ہوا

فیض نے ایک غزل سودا کی زمین میں کہی، اس پر اتنا کرم کیا کہ اس کے اوپر لکھ دیا؛ 'نذرِ سودا' لیکن اس میں ایک مصرعہ جو سودا سے لیا اس پر واوین ڈالنا بھول گئے، سودا کا مصرعہ ہے؛ 'ذکر مرغانِ گرفتار کروں یا نہ کروں'۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ 'دستِ صبا' کے پہلے ایڈیشن میں اس مصرعے پر واوین موجود تھیں جو بعد میں ہٹا دی گئیں۔ 'دل من مسافر من' فیض کی آخری ادوار کی نظموں میں سے ایک ہے۔ اس نظم میں کل انیس مصرعے ہیں جن میں سے نو مصرعے فیض کے اپنے ہیں اور باقی دس مصرعے سرقہ/توارد کے زمرے میں آتے ہیں۔ نظم دیکھیے۔ ان کے اپنے مصرعے یہ ہیں۔

مرے دل مرے مسافر
ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم
دیں گلی گلی صدائیں
کریں رخ نگر نگر کا
کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یار نامہ بر کا
ہر اک اجنبی سے پوچھیں
جو پتہ تھا اپنے گھر کا

اس کے بعد اگلے چار مصرعے مصحفی کی غزل سے اڑا لیتے ہیں۔ مصحفی کی غزل کے مطلع کو توڑ کر یہ چار مصرعے لکھ دیے گئے۔ ان میں ایک لفظ بھی فیض کا اپنا نہیں۔

سرِ کوئے ناشناساں/ہمیں دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا/کبھی اس سے بات کرنا

اس کے بعد اگلے مصرعے غالب سے اُچک لیے گئے ہیں۔

تمھیں کیا کہوں کہ کیا ہے

غالب کا مصرع تھا (جسے دو ٹکڑوں میں بانٹ دیا گیا)؛

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے/شبِ غم بری بلا ہے
ہمیں یہ بھی تھا غنیمت
جو کوئی شمار ہوتا
ہمیں کیا برا تھا مرنا/اگر ایک بار ہوتا

فیض کی کتاب 'شہر یاراں' میں ایک نظم ہے؛ 'سجاد ظہیر کے نام'؛ فیض نے اس میں اپنے مصرعوں سے مربوط کر کے ایک فارسی شعر بنا دیا۔

بنامِ شاہدِ نازک خیالاں/ بیادِ مستیِ چشمِ غزالاں

اس شعر کو اتنی چابکدستی سے اپنے اشعار میں 'ڈیزالوو' (Desolve) کر لیا گیا ہے کہ ہر قاری سمجھتا ہے کہ یہ شعر بھی فیض کا ہے لیکن یہ شعر فارسی کے بہت بڑے شاعر غنیمت کنجاہی کا ہے۔ غالب اور مصحفی سے شعر لیتے ہوئے فیض نے کم از کم اتنا کیا تھا کہ دو مصرعوں کو چار مصرعوں میں بدل دیا تھا مگر یہاں یہ بھی نہیں کیا۔ یہ 'لوٹ' کا تصور ہماری معاشرت میں بہت گہرائی تک اترا ہوا ہے، صرف اسی سے اندازہ لگایئے کہ کٹی ہوئی پتنگ کو پکڑا نہیں لوٹا جاتا ہے اور اس کی واپسی کا کوئی تصور نہیں۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہندوستان کے وقت اتنا کچھ لوٹا گیا ہے کہ پرانے بزرگ ان دنوں کو یاد کریں تو کہتے ہیں ''لوٹی کے دنوں میں یہ ہوا تھا'' میرا

خیال ہے یہ کرپشن کی آخری حد ہے۔ خیر، اس وقت صرف ادبی لوٹ مار کی بات کی جا رہی تھی۔ اس صورت حال سے ایک اور بات کھل کر سامنے آتی ہے فیض کوئی صاحب اسلوب شاعر نہیں تھے۔ اگر سودا، مصحفی اور غالب کے اشعار ان کے اشعار ہو سکتے ہیں تو پھر فیض کا اسلوب کہاں ہے یعنی فیض کی شاعری مختلف شاعروں کے اسلوب کا ایک خوبصورت اجتماع ہے؛ کہیں فیض کا رنگ غالب جیسا ہے تو کہیں سودا جیسا، کہیں وہ مصحفی بن جاتے ہیں تو کہیں اقبال کا اسلوب اپنا لیتے، اقبال کے اسلوب کے حوالے سے فیض کا ایک مصرعہ دیکھیے:
'جہان دل میں کام آتی ہیں تدبیریں نہ تعزیریں''۔

یہ مصرع دیکھ کر فوراً اقبال کا یہ مصرع ذہن میں انگڑائیاں لینے لگتا ہے: 'غلامی میں نہ کام آتی ہیں شمشیریں نہ تدبیریں'۔ یعنی ہر واردات میں فیض کی انگلیوں کے نشانات موجود ہیں، صرف عکس اٹھانے کی دیر ہے۔ اقبال کا ایک اور مصرعہ بھی 'نسخہ ہائے وفا' کے الہامات میں موجود ہے۔ شاید فرشتۂ سروش کو یاد نہیں رہا تھا کہ وہ پہلے یہ مصرعہ اقبال کے لیے بھی غیب سے لا چکا ہے: 'خداوندا یہ تیرے سادہ دل بندے کدھر جائیں'۔ فیض نے اس میں اتنی سی ترمیم کی ہے کہ خداوندا کو اٹھا کر آخر میں لگا دیا ہے: 'یہ تیرے سادہ دل بندے کدھر جائیں خداوندا۔

شیخ محمد ابراہیم ذوق کا مشہور شعر ہے؛

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

فیض کہتے ہیں:

نعمت زیست کا یہ قرض چکے گا کیسے
لاکھ گھبرا کے یہ کہتے رہیں مر جائیں گے

فیض نے بہرحال ذوق کے مصرعے میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں۔ 'اب تو' کی جگہ 'لاکھ' کا لفظ لگایا، 'ہیں' اور 'کہ' کی جگہ 'رہیں' لگانے کی زحمت فرمائی، اتنی کے بعد کیسے ممکن تھا کہ فیض اس کے ارد گرد 'واوین' ڈال دیتے۔ اسی طرح غالب کے ایک مصرعہ میں جہاں 'نشہ' کا لفظ تھا وہاں 'مے' کا لفظ لگا دیا اور مصرعے کی آخری 'ہے' حذف کر دی۔ غالب کا مصرع ہے: 'نشہ باندازۂ خمار نہیں ہے'؛ فیض نے اسے کچھ یوں اپنایا ہے: 'مئے باندازۂ خمار نہیں'۔ کہنے کو تو کہا جا سکتا ہے کہ فیض نے تو صرف غالب سے 'باندازہ خمار' لیا ہے، باقی 'نہیں' تو ردیف کی وجہ سے آ گیا ہے اور 'مے' کا لفظ مصرعے کی ضرورت تھا مگر ان ساری باتوں کے باوجود یہ سوال تو اپنی جگہ سلگ رہا ہے کہ اس مصرعے میں فیض کہاں ہے؟ فیض نے غالب کی ایک اور زمین 'وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے تھے' پر ایک غزل کہی ہے۔ مجھے اس زمین میں غزل کہنے پر کوئی اعتراض نہیں مگر جب ہم کسی کی زمین پر غزل کہتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم اس غزل کی بحر، قافیہ، اور ردیف کو اپنے تصرف میں لا رہے ہیں، یہ نہیں کہ اس کا خیال بھی اٹھا لیں اور مصرعہ کے باقی الفاظ بھی، جیسا فیض نے کیا ہے۔ کہتے ہیں: 'کسی گماں پہ توقع زیادہ رکھتے ہیں'۔ اسی طرح انھوں نے مصحفی کی اس زمین پر کچھ لکھا؛ 'ہے ہر کسی سے گرمیٔ

بازار دیکھنا'۔ تو ایک مصرعہ یوں کہہ دیا؛ 'ہم آ گئے تو گرمیٔ بازار دیکھنا''۔ یہ کسی کی زمین میں لکھنا نہیں ہل چلانا ہوتا ہے۔ بالکل یہی کارروائی فیض نے شیفتہ کے ساتھ بھی کی ہے شیفتہ نے کہا تھا' دونوں طرف ہے آگ برابر لگی ہوئی'۔ فیض نے فرمادیا' ہے میکدے میں آگ برابر لگی ہوئی'۔ غالب کا شعر ہے؛

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب یہ اگر کردہ گناہوں کی سزا ہے

فیض کا مصرع ہے؛ 'وہ رنج جو ناکردہ گناہوں کی سزا ہے'۔
ساغر صدیقی نے کسی فٹ پاتھ سے آواز لگائی تھی؛

آؤ اک سجدہ کریں عالمِ مدہوشی میں
لوگ کہتے ہیں کہ ساغر کو خدا یاد نہیں

فیض فرماتے ہیں:

آیئے ہاتھ اٹھائیں ہم بھی
ہم جنہیں رسمِ دعا یاد نہیں
ہم جنھیں سوز محبت کے سوا
کوئی بت کوئی خدا یاد نہیں

غالب کا شعر ہے:

کہاں مے خانہ کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

بلاشبہ یہ خیال عام ہے، حافظ شیرازی نے کہا تھا:

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
چوں بخلوت می روند ایں کار دیگر می کنند

مگر غالب کے تیکھے انداز بیان اور تجاہل عارفانہ کی زیر لب تبسم کی ہلکی شوخی نے خیال کو بہت خوبصورت بنا دیا، فیض اسے غالب سے ہی لیتے ہیں مگر خیال کو اس طرح بلند نہیں کر سکتے، کہتے ہیں:

تمھیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب کون فرق ایسا
یہ آ کے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

فیض نے پہلی کتابوں میں اگر کسی مصرع میں کسی دوسرے شاعر کے کسی مصرع کا کوئی ٹکڑا بھی شامل کیا ہے تو بڑے اہتمام سے واوین لگا کر اس کی نشاندہی کر دی ہے مگر آخر میں آ کر قلم بے لگام ہو گیا ہے۔ کچھ واوین فیض کے بعد ان کے چاہنے والوں نے بھی لگائے۔
پہلی مرتبہ جب 'برابر لگی ہوئی' والی غزل شائع ہوئی تھی تو اس شعر پر واوین نہیں تھے:

لاؤ تو قتل نامہ مرا میں بھی دیکھ لوں

کس کس کی مہر ہے سرِ محضر لگی ہوئی

مگر بعد کی شائع شدہ کتابوں میں اس شعر پر واوین موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ بعد کی کتابوں میں وزن کی یا زبان و بیان کی غلطیاں بھی اسی لیے آگئیں کہ فیض کو ان کی مقبولیت نے اس زعم میں مبتلا کر دیا تھا کہ 'مستند ہے میرا فرمایا ہوا' اور دوسروں کے مصرعے یا اشعار لے کر ان کی نشاندہی نہ کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں سمجھتے تھے۔

سرقہ کی سولی

اکثر شعرا کے ہاں یہ بات پائی جاتی ہے کہ کسی شاعر کا کوئی خیال پسند آیا ہے تو اسے اپنا لیتے ہیں۔ اس میں کوئی ایسی زیادہ قباحت نہیں سمجھی جاتی مگر کوشش یہ کی جاتی ہے کہ یا تو اس خیال کو بلند تر کیا جائے، یا اسے اس طرح ادا کیا جائے کہ شعر ایک طرح سے طبعزاد معلوم ہو؛ مطلب یہ کہ الفاظ کے در و بست میں بہت زیادہ حسن و جمال آجائے۔ مثال کے طور پر شاعروں نے اپنی نازک خیالی سے سوچا کہ عام سے بیج سے خوبصورت اور متنوع پھول کس طرح پیدا ہو جاتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی نے کہا:

یہ غنچہ جو بے درد گل چیں نے توڑا
خدا جانے کس کا یہ نقش دہن تھا

غالب نے بھی یہی خیال لیا ہے مگر حسن و شوکت الفاظ کے ساتھ خیال کو ترفع اور وسعت عطا کی اور اسے اپنا نادر خیال بنا دیا۔ غالب کہتا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

بہر حال خیال کا توارد کہیں یا حسن تقلید و ترفع فکر یہ چیز شعرا کے ہاں پائی جاتی ہے۔ بڑے شعرا کے یہاں کم اور عام شعرا کے ہاں زیادہ مگر ان شرائط کے ساتھ جو بیان کی گئی ہیں، اگر وہ شرائط نہ ہوں اور دوسرے کا خیال اپنانے والا شاعر اسے اس طرح بیان کرے کہ نیا شعر پہلے شعر سے کمتر ہو جائے تو اسے صاف صاف سرقہ کہا جاتا ہے۔ فیض اس طرح تو سرقے کی سولی نہیں لٹک رہے جس طرح کا آج کے نوجوان شاعروں سے وطیرہ اپنا رکھا ہے مگر فیض کے ہاں غزلیات میں بالخصوص یہ چیز آگئی ہے، مگر افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ وہ خیال کو بلند نہیں کر سکے ہیں۔ ایک مثال دیکھیے، میر تقی میر کہتے ہیں:

ایسے ہم اس کی بزم سے اٹھے
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

فیض کہتے ہیں:

اٹھ کر تو آگئے ہیں تری بزم سے مگر
کچھ دل ہی جانتا ہے کہ کس دل سے آئے ہیں

حکیم مومن خان کا شعر ہے:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

فیض کہتے ہیں:

اک تری دید چھن گئی مجھ سے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں باقی

دوسرا مصرع پورے کا پورا لے لیا گیا ہے، صرف ایک لفظ 'ہوتا' ہٹا کر 'باقی' لگا دیا گیا ہے۔ پہلے مصرع میں ایک تو مومن کے وسیع خیال کو محدود کر دیا گیا دوسرے 'دید چھن گئی' روزمرہ کے خلاف اور انتہائی کمزور مصرع ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ دوسرے کا خیال اپنا لینا شاعری کا معمول ضرور ہے لیکن بعد میں آنے والا شاعر کوشش کرتا ہے کہ خیال کو رفیع تر کرے یا الفاظ اور انداز بیان میں ندرت اور نیا پن لائے، اس کی ایک آدھ مثال فیض کے ہاں بھی مل جاتی ہے۔ غالب کا شعر ہے:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک میں اور گریبان کے چاک میں

شاید عہد غالب میں دلی کے معاشرتی لباس وہ قمیض پہنی جاتی ہے جو عربی پہنتے ہیں اور ٹخنوں تک لمبی ہوتی ہے۔ اس وقت اسی حالت میں آدمی دوڑتا ہوگا اور پاؤں سے ملے ہوئے دامن پھٹ جاتے ہوں گے۔ دامن سے گریبان تک بڑا فاصلہ ہوتا ہوگا، اس لیے غالب نے اسے انتہائے جنوں کہ دامن کے چاک اور گریبان کے چاک کا درمیانی فاصلہ مٹا دیا جائے لیکن فیض کے دور میں لمبائی میں بہت چھوٹی (آج کے مقابلہ میں بھی بہت چھوٹی) قمیصیں پہنی جاتی تھیں۔ ان میں تو دامن اور گریبان کے درمیان بمشکل ایک بالشت کا فاصلہ ہوتا تھا اور دامن ذرا چاک کیا جاتا تو گریبان سے مل جاتا تھا، یہ چیز فیض نے سوچی ہوگی۔ وہ اپنی بات اگر اسی طرح کر دیتے جیسے غالب نے کی تھی تو شعر مضحکہ خیز ہو جاتا، اس لیے انھوں نے سوچا اور پھر یہ شعر کہا:

جوشِ وحشت ہے تشنہ کام ابھی
چاکِ دامن کو تا جگر کر دے

یقیناً چاک دامن کو تا جگر کرنے کے الفاظ سے خیال میں رفعت آگئی ہے اور فیض کا شعر غالب کے شعر سے بلند ہو گیا ہے، ہم ایسی صورت میں دوسرے شاعر کا خیال اپنا لینے کو جائز اور کسی حد تک مستحسن سمجھتے ہیں لیکن افسوس ہے کہ ایسی مثالیں فیض کے ہاں بہت کم ملتی ہے۔

اقبال کے 'ماخوذ' کے مآخذ

سکندر مرزا

کچھ دن گزرے، ایک انٹرنیٹ میگزین 'شعروسخن' میں اقبال کے منظوم ترجموں پر ایک مضمون نظر نواز ہوا۔ یوں بھی ہم پہلے ہی سے اقبال کے 'احسانات' تلے دبے ہوئے کراہ رہے تھے، اب صاحب مضمون ڈاکٹر حسن الدین احمد صاحب نے ان کے منظوم ترجموں کا قرض حسنہ بھی ہم پر لاد دیا اور ڈانٹتے ہوئے گویا ہوتے ہیں، ''تنگنائے ترجمہ میں طبع آزمائی ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔'' لیکن فکری تضاد کا یہ عالم ہے کہ آپ یہ اعتراف بھی کرتے ہوئے نہیں شرماتے، ''ترجمہ کی اہمیت کسی تخلیق سے کم نہیں لیکن یہ ترجمہ کی بنیادی خصوصیت اور کمزوری ہے کہ خواہ کتنا ہی اچھا ہو اصل جذبہ اور احساسات کی ہو بہو ترجمانی نہیں کر سکتا۔''

خیر ترجمے پر ان مکتبی موشگافیوں سے قطع نظر، میرے لیے اس مضمون میں جو خاص بات تھی، وہ یہ تھی کہ اس میں اقبال کے تمام 'ترجموں' کے مآخذ کی فہرست شامل تھی، اور ان میں وہ نظمیں بھی شامل تھیں جن کے تعلق سے اقبال نے کبھی ان کے 'ماخوذ' یا 'ترجمہ' ہونے کی نشان دہی نہیں کی۔ لہٰذا، ہم میں سے بیشتر ان نظموں کو اقبال کی اوریجنل نظموں میں شمار کرتے ہیں۔ بعد کے زمانے میں جیسے جیسے ان نظموں کے اصل مآخذ کا علم ہوتا گیا، ارباب بست وکشاد کی تاویلات کی 'انگڑائیاں' بھی اسی تناسب سے 'ہلالی' ہوتی گئیں۔ مثلاً پروفیسر عبدالقادر سروری اپنی کتاب 'جدید اردو شاعری' میں فرماتے ہیں:

> اقبال کی ابتدائی شاعری کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو مغربی شعرا جیسے ٹینی سن، ایمرسن اور گوئٹے وغیرہ کے کلام سے ماخوذ ہے، یہ درحقیقت اقبال کی موضوعی نظموں کا اولین نقش ہیں۔ اکثر شعرا جنھوں نے مغربی نظموں کے مقابلے میں نظمیں لکھنے کی کوشش کی ہے، پہلے مغربی شعرا کے کلام کو نمونہ بناتے رہے۔

عبدالقادر سروری صاحب نے صرف اتنے پر اکتفا نہیں کیا، بلکہ 'مخزن' اپریل ۱۹۰۴ء میں لکھا:

> مخزن کا ایک مقصد اردو نظم میں مغربی خیالات، فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا تاکہ نظم اردو کا رنگ نکھرے، اس کے اثر کا حلقہ وسیع ہو اور جو

> لوگ انگریزی نظم کی خوبیوں کے دلدادہ ہیں ان کی نسل کے لیے بھی کچھ سامان ملکی زبان میں مہیا ہو جائے۔ یہ مقصد بھی خاطر خواہ پورا ہوا اور اس کے پورا کرنے میں سب سے زیادہ کوشش شیخ محمد اقبال صاحب ایم اے اور نیرنگ بی۔ اے کی طرف سے ہوئی، جن کے کلام کا مجموعہ جب شائع ہوگا تو شائقین دیکھیں گے کہ کتنے نئے خیالات اور کس کس خزانے کے علمی جواہرات ان دل آویز چھوٹی چھوٹی نظموں میں جمع کیے گئے ہیں۔

اس سے پہلے کہ ہم ان 'علمی جواہرات' کے اصل خزانے کی فہرست پیش کریں، بہتر ہوگا کہ خود اقبال کا اعتراف خود ان ہی کی زبانی سن لیا جائے، فرماتے ہیں:

> میں اعتراف کرتا ہوں کہ میں نے ہیگل، گوئٹے، غالب، بیدل، اور ورڈسورتھ سے بہت استفادہ کیا ہے۔ ہیگل اور گوئٹے نے اشیا کی باطنی حقیقت تک پہنچنے میں میری رہنمائی کی۔ غالب اور بیدل نے مجھے یہ سکھایا ہے کہ مغربی شاعری کے اقدار کو سمو لینے کے باوجود اپنے جذبہ اور اظہار میں مشرقیت کی روح کو کیسے زندہ رکھوں اور ورڈسورتھ نے طالب علمی کے زمانے میں مجھے دہریت سے بچالیا۔

ظاہر ہے اقبال شاعر تھے، ان میں اپنی بات پیش کرنے کا سلیقہ تھا، لہٰذا درج بالا 'اعتراف' میں بھی انھوں نے لفظوں کے کھیل سے کچھ کا کچھ بنا دیا۔ مثلاً انھوں نے لفظ 'استفادہ' کا استعمال کیا، ظاہر ہے ادب میں یہ کوئی شجر ممنوعہ نہیں اور نہ ہی قابل گرفت ہے۔ دوسری جانب انھوں نے ہیگل، گوئٹے، غالب، بیدل اور ورڈسورتھ کا نام گنوایا لیکن حیرت ہے کہ ان کے نام نہیں گنوائے جن سے انھوں نے براہ راست 'استفادہ' کیا اور یہ استفادہ محض 'اشیا کی باطنی حقیقت' تک کی رسائی کے لیے نہیں بلکہ ان 'اشیا' کو اپنے نام منسوب کرنے کے لیے تھا۔

ڈاکٹر حسن الدین احمد صاحب خود اس بات کو تسلیم کرتے ہیں لیکن ظاہر ہے معاملہ 'رحمتہ اللہ علیہ' کا ہے تو ذرا بچ کر محتاط انداز میں کیا کہ مبادا محراب ومنبر سے کفر کا فتویٰ نہ صادر ہو جائے۔ فرماتے ہیں:

> ان کے علاوہ بھی اقبال کے خیالات اور انداز بیان میں مغربی افکار کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ ان کا حوالہ اقبال نے اشارتاً دیا ہے نہ صراحتاً۔ خیالات کے علاوہ اقبال نے کلام کی موسیقیت اور آہنگ میں بھی مغربی شاعروں سے استفادہ کیا۔ اقبال نے اپنے اسلوب میں صوتی حسن پر جو توجہ دی ہے اس کے لیے بقول ڈاکٹر سید حسین، ٹینی سن کے برائے راست یا بالواسطہ اثر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ (تحقیق اور حاصل تحقیق)

حسن الدین احمد صاحب نے خود اپنے مضمون میں ان اشعار کی نشاندہی کر کے مجھے تلاش وتحقیق کی صعوبت سے بچالیا جن میں شاعر مشرق نے مغرب کے شعرا کے کلام سے 'استفادہ' (؟) کرتے ہوئے 'مشرقیت کی روح' کو سمونے کی کوشش کی ہے۔

کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

کلبہ افلاس میں دولت کے کاشانے میں موت
دشت ودر میں شہر میں گلشن میں ویرانے میں موت
موت ہے ہنگامہ آرا قلزم خاموش میں
ڈوب جاتے ہیں سفینے موت کی آغوش میں
کتنی مشکل زندگی ہے کس قدر آساں ہے موت
گلشن ہستی میں مانند حباب ارزاں ہے موت
آہ غافل موت کا رازنہاں کچھ اور ہے
نقش کی ناپائیداری سے عیاں کچھ اور ہے
موت تجدید مذاق زندگی کا نام ہے
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

Death is here and death is there,
Death is busy everywhere,
All around, within, beneath,
Above is death--and we are death.
(Shelley, "Death", 1820)

There is no such thing as death,
In nature nothing dies,
From each sad remnant of decay,
some forms of life arise.
(Charles Mackay,
"No such things as death")

حیرتی ہوں میں تری تصویر کے اعجاز کا
رخ بدل ڈالا ہے جس نے وقت کی پرواز کا
رفتہ و حاضر کو گویا پابہ پا اس نے کیا
عہد طفلی سے مجھے پھر آشنا اس نے کیا

(Blest be the art that can
immortalize,
The art that baffles time's
tyrannic claim
To quech it) here shines on me
still the same.

Faithful remembrancer of one so
dear...
(William Cowper,
"On the receipt of my mother's
picture)

اب کوئی آواز سوتوں کو جگا سکتی نہیں
سینۂ ویراں میں جاں آ سکتی نہیں
('والدہ مرحومہ کی یاد میں')

But who shall mend the clay of
man,
The stolen breath to man restore
(Sir Richard Burton,
"Kasidah")

'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کے بارے میں پروفیسر حمید احمد خاں اور پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اشارہ کیا ہے کہ یہ نظم لکھتے وقت اقبال کے تحت الشعور میں انگریزی شاعر ولیم کوپر کی نظم "On the receipt of my mother's picture ضرور ہوگی۔ کیونکہ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کے بعض حصے کوپر

کی نظم کی یاد دلاتے ہیں۔ خیر، آگے چلتے ہیں اور 'استفادہ' کے کچھ مزید مشرقی نوادرات دیکھتے ہیں:

شورش بزم طرب کیا عود کی تقریر کیا
دردمندان جہاں کا نالۂ شب گیر کیا
عرصۂ پیکار میں ہنگامۂ شمشیر کیا
خون کو گرمانے والا نعرۂ تکبیر کیا
(گورستان شاہی)

Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the
fleeting breath?
Can Honour's voice provoke the
silent dust,
Or Flatt'ry soothe the dull cold
ear of death?
(Thomas Gray, "Elegy")

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم رواں ہر دم رواں ہے زندگی
(خضر راہ، بانگ درا)

Life is not measured by the time
we live.
(George Crabbe,
"The Village")

عظمت غالب ہے اک مدت سے پیوند زمیں
مہدیٔ مجروح ہے شہر خموشاں کا مکیں
توڑ ڈالی موت نے غربت میں مینائے امیر
چشم محفل میں ہے اب تک کیف صہبائے امیر
آج لیکن ہمنوا! سارا چمن ماتم میں ہے
شمع روشن بجھ گئی بزم سخن ماتم میں ہے
بلبل دلّی نے باندھا اس چمن میں آشیاں
ہم نوا ہیں سب عنادل باغ ہستی کے جہاں
چل بسا داغ آہ! میت اس کی زیب دوش ہے
آخری شاعر جہان آباد کا خاموش ہے
(مرثیہ غالب، بانگ درا)

Goethe in Weimar sleeps, and
Greece,
Long since, sawByron's struggle
cease,
But one such death remain'd to
come;
The last poetic voice is dumb...
We stand to-day by Wordsworth's
tomb.
(Mathew Arnold,
"Memorial Verses")

اور دکھلائیں گے مضموں کی ہمیں باریکیاں
اپنے فکر نکتہ آرا کی فلک پیمائیاں
تلخی دوراں کے نقشے کھینچ کر رلوائیں گے
یا تخیل کی نئی دنیا ہمیں دکھلائیں گے
اس چمن میں ہوں گے پیدا بلبل شیراز بھی
سینکڑوں ساحر بھی ہوں گے، صاحب اعجاز بھی
اٹھیں گے آزر ہزاروں شعر کے بت خانے سے
مے پلائیں گے نئے ساقی نئے پیمانے سے

Time may restore us in his course
Goethe's sage mind and Byron's
force;
But where will teach Europe's
latter hour,
A gain find Wordsworth's healing
power?
Other will teach us how to dare,
And against fear our breast to steel;

لکھی جائیں گی کتابِ دل کی تفسیریں بہت ہوں گی اے خوابِ جوانی! تیری تعبیریں بہت ہوبہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟ اٹھ گیا ناوک فگن، مارے گا دل پر تیر کون؟ (مرثیہ داغ، بانگ درا)	Others will strengthen us to bear But who, ah! who, will make us feel? The cloud o mortal destiny, Others will front it fearlessly But who like him will put it by? (Mathew Arnold, "Memorial Verses")
چمک تیری عیاں بجلی میں آتش میں شرارے میں جھلک تیری ہویدا چاند میں سورج میں تارے میں (بانگ درا)	God is see God In the star, in the stone, in the flesh, In tha soul and the cloud. (Robert Browning, "Saul")
ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا (بانگ درا)	Or if, once in a thousand years, A perfect character appears (Charies Churchill, "The Ghost")
کس کی ہیبت سے صنم سہمے ہوئے رہتے تھے منھ کے بل گر کے ہواللہ ہو احد کہتے تھے (شکوہ، بانگ درا)	Who is this before whose presence idols, Crumbles to the rod, While he cries out - Allah Akbar! And there is no God but God. (William R. Wellace, "El Amin")
سماں آنکھوں میں پھر جاتا ہے جب فصل بہاری کا گلوں کو یاد کر کے خوب روتا ہوں گلستاں میں (بانگ درا)	And heart profoundly stirr'd, And weep, and feel the fullness of the past, The years that we are no more. (Mathew Arnold, "Growing Old")

اقبال کی 'ماخوذ' نظموں کی جانب جن کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ اقبال نے اردو شاعری کو

ثروت مند بنایا۔ ڈاکٹر حسن الدین احمد نے اپنے متذکرہ مضمون میں 'ماخوذ' اور 'ترجمے' کے فرق کو واضح کرتے ہوئے ہمیں بتایا ہے "ماخوذ نظمیں، منظوم ترجمہ کے حدود سے باہر ہیں۔" ان کے مطابق جن انگریزی نظموں کے مرکزی خیالات و ہیئت کو اخذ کر کے انھیں پیش کرنے کے لیے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لائے، وہ نظمیں 'ماخوذ' کے زمرے میں شامل ہوں گی۔ اقبال نے یہ فرق ملحوظ نہیں رکھا، بلکہ منظوم ترجموں کو بھی 'ماخوذ' کہا۔ مزید برآں، اقبال نے ان انگریزی نظموں کے خیالات سے براہ راست 'استفادہ' کرتے ہوئے (یہاں 'توارد' کی اصطلاح کی گنجائش قطعی نہیں ہے، نیز 'استفادہ' کا لفظ بھی 'سرقہ' کے جغرافیہ میں دخل انداز ہو رہا ہے) ان نظموں کی تشکیل اپنے ذاتی فکر و رجحانات کے زیر اثر کیں۔ یہاں ایک اہم سوال یہ ہے کہ کیا اخلاق اور قانون کی رو سے کسی کی "Intellectual Property" کا استحصال جائز ہے؟ مزید یہ کہ دوسروں کے اثاثہ کو اس طرح توڑنا مروڑنا جسے ہمارے زعمائے ادب بڑے فخر سے اقبال کی اضافی صلاحیتوں کا مظہر قرار دیتے ہیں، وہ 'Property Damage' کی شق میں شامل نہیں ہوتا یا نہیں ہونا چاہیے؟ دوسروں کے کھیت میں ہل چلا کر آپ سونا ہی کیوں نہ کاشت کر لیں، لیکن بہرحال یہ ایک اخلاقی جرم ہی کہلائے گا اور اس کے لیے لفظ 'استفادہ' نہیں بلکہ 'سرقہ' کا استعمال برمحل ہوگا۔

ڈاکٹر حسن الدین احمد نے اپنی مضمون میں ایسی نظموں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جس کا لب لباب یہ ہے:

(۱) ایسی انگریزی نظمیں جن کو اردو کے قالب میں ڈھالتے ہوئے اقبال نے اس کے اصل شاعر کی نشان دہی کی، مثلاً 'ایک پہاڑ اور گلہری'، 'ہمدردی'، 'پیام صبح'، 'عشق اور موت' اور 'رخصت اے بزم جہاں' پر نہ صرف 'ماخوذ' لکھا بلکہ ان نظموں کے اصل انگریزی شاعروں کا نام بھی لکھا، جیسے از ایمرسن، از ولیم کوپر، از لانگ فیلو، از ٹینی سن بھی لکھا، البتہ ان نظموں کے اصل انگریزی عنوان کو ظاہر کرنا انھوں نے ضروری نہیں سمجھا۔

(۲) ایسی انگریزی نظمیں جن پر اقبال نے صرف 'ماخوذ' لکھ دینے پر اکتفا کیا؛ نہ تو اصل انگریزی شاعر کا نام ظاہر کیا اور نہ عنوان۔ مثلاً، 'ایک مکڑی اور مکھی'، 'ایک گائے اور بکری' اور 'بچے کی دعا'۔

(۳) ایسی انگریزی نظمیں جن پر اقبال نے 'ماخوذ' لکھنے کا تکلف بھی نہیں کیا۔ یہ وہ نظمیں ہیں جنھیں پرستاران اقبال ایک زمانے تک اوریجنل سمجھتے رہے ہیں۔ اقبال نے کبھی بھی اور کہیں بھی ان نظموں کے تعلق سے اشاروں کنایوں تک میں ان کے 'ماخوذ' ہونے کی خبر نہیں دی۔ ان نظموں میں 'پرندے کی فریاد'، 'مرثیہ داغ'، 'گورستان شاہی'، 'ایک پرندہ اور جگنو'، 'والدہ مرحومہ کی یاد میں'، 'ابر کوہسار' اور 'ایک آرزو'۔

ہم اپنی بات کو مختصر کرنے کے لیے صرف ان نظموں تک خود کو محدود رکھتے ہیں جو اقبال کی اوریجنل نظمیں کہلاتی ہیں، چونکہ ان میں نہ تو 'ماخوذ' لکھا ہوا ہے، نہ اصل شاعر کا نام اور نہ اصل نظم کا انگریزی عنوان۔ اس تیسری قسم کی نظموں کے کچھ حوالے تو میں اوپر دے چکا ہوں، یہاں اختصار کو ملحوظ رکھتے ہوئے مزید ایک نظم کا حوالہ دینا چاہوں گا جو اقبال نے انگریزی سے 'استفادہ' یا 'سرقہ' کرتے ہوئے لکھا ہے۔

ایک پرندہ اور جگنو

سر شام ایک مرغ نغمہ پیرا
کسی ٹہنی پہ بیٹھا گا رہا تھا
چمکتی چیز اک دیکھی زمیں پر
اڑا طائر اسے جگنو سمجھ کر
کہا جگنو نے او مرغ نواریز!
نہ کر بے کس پہ منقار ہوس تیز
تجھے جس نے چہک، گل کو مہک دی
اسی اللہ نے مجھ کو چمک دی
لباس نور میں مستور ہوں میں
پتنگوں کے جہاں کا طور ہوں میں
چہک تیری بہشت گوش اگر ہے
چمک میری بھی فردوس نظر ہے
پروں کو میرے قدرت نے ضیا دی
تجھے اس نے صدائے دل ربا دی
تری منقار کو گانا سکھایا
مجھے گلزار کی مشعل بنایا
چمک بخشی مجھے آواز تجھ کو
دیا ہے سوز مجھ کو ساز تجھ کو
مخالف ساز کا ہوتا نہیں سوز
جہاں میں ساز کا ہے ہم نشیں سوز
قیام بزم ہستی ہے انھی سے
ظہور اوج و پستی ہے انھی سے
ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی
اسی سے ہے بہار اس بوستاں کی

آیئے، اقبال صاحب کے اس پرندہ اور جگنو کے اصل ٹھکانے پر چلتے ہیں۔

The Nightingale and Glow Worm

William Cowper (1731-1800)

A nightingale, that all day long
Had cheered the village with his song,
Nor yet at eve his note suspended,
Nor yet when eventide was ended,
Began to feel as well he might,
The keen demands of appetite;
When, looking eagerly around,
He spied far off upon the ground,
A something shining in the dark,
And knew the glow-worm by his spark;
So, stooping down from hawthorn top,
He thought to put him in his crop.
The worm, aware of his intent,
Harangued him thus, right eloquent
Did you admire my lamp, quoth he,
As much as I your minstrelsy,
You would abhor to do me wrong,
As much as I to spoil your song;
For 'twas the self-same power divine,
Taught you to sing and me to shine;
That you with music, I with light,
Might beautify and cheer the night."
Thw songster heard his short oration,
And warbling out his approbation,
Released him, as my story tells,
And found a supper somewhere else.

خاطر نشان رہے کہ اقبال کی ایک اور نظم 'ہمدردی' کا ماخذ بھی ولیم کوپر کی درجہ بالا نظم ہی ہے۔ گویا 'ایک پر ایک فری' کے تجارتی حکمت عملی کو اپناتے ہوئے اقبال نے ایک انگریزی نظم کے بطن سے دو اردو نظمیں نکالی ہیں، سچ مچ ہمارے شاعر مشرق کمال کے فن کار تھے۔

ابواللیث صدیقی کا سرقہ

انجم رحمانی

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کو ہم ماہر لسانیات، محقق، ماہر تعلیم، نقاد اور استاد کی حیثیت سے جانتے ہیں۔ آپ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے اردو ادب میں پی ایچ ڈی کرنے والے پہلے اسکالر تھے۔ ابتدا میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ہی وابستہ رہے۔ ۱۹۴۸ میں لندن اسکول آف ایشین اینڈ افریقن اسٹڈیز میں چلے گئے اور شمالی ہندوستان میں ہند آریائی زبانوں پر تحقیق کی۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستان منتقل ہوگئے۔ ابواللیث صدیقی اورینٹل کالج لاہور اور جامعہ کراچی کے شعبۂ اردو سے وابستہ ہوئے اور اس کے سربراہ بھی رہے۔ اسی دوران انھوں نے کچھ عرصے اردو لغت بورڈ کراچی کے مدیر اعلیٰ کی خدمات بھی سرانجام دیں۔ اس کے علاوہ آپ کولمبیا یونیورسٹی کے وزٹنگ پروفیسر بھی رہے۔

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی تصنیفات میں 'لکھنؤ کا دبستان شاعری'، 'کلیات مصحفی'، 'غزل اور متغزلین'، 'آج کا اردو ادب'، 'تاریخ زبان ادبیات اردو'، 'تاریخ اصول تنقید'، 'جدید اردو ادبیات'، 'جامع القوائد (حصہ صرف)' اور 'رفت بود' (خودنوشت) شامل ہیں۔ اس میں اول الذکر تصنیف یعنی 'لکھنؤ کا دبستان شاعری' ڈاکٹر موصوف کا وہ مقالہ تھا جس سے انھوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی اور یہی مقالہ ۱۹۴۵ء میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے شائع بھی ہوا۔ ڈاکٹر وحید قریشی کا اس کتاب پر ایک مضمون 'نوائے ادب'، بمبئی (بابت اکتوبر ۱۹۵۲ء) میں شائع ہوا، اس مضمون کو بعد میں وحید قریشی نے اپنی کتاب 'کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ' (۱۹۶۵ء) میں بھی شامل کیا۔ متذکرہ مضمون میں ایسے چشم کشا انکشافات تھے جنھیں پڑھ کر ہم جیسے طالب علموں کے پاؤں تلے زمین کھسک جاتی ہے۔ آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

> 'عماد السعادت' اور 'تاریخ فرح بخش' سے بہت تھوڑا کام لیا گیا ہے لیکن انھیں بھی معاصر کتابوں کے طور پر استعمال نہیں کیا گیا اور جہاں کہیں ان سے مواد لیا گیا ہے، وہاں شرر اور نجم الغنی کی پیروی کی گئی ہے؛ نیز جہاں کہیں ان کتب کا حوالہ آیا ہے، ان دونوں

کے بیان کردہ صفحات اصل کتابوں سے نقل کر دیے گئے ہیں، مثلاً تاریخ فرح بخش سے مواد اس طرح حاصل کیا گیا ہے:

لیث صاحب کی کتاب	گزشتہ لکھنؤ	تاریخ فرح بخش
ص۳۰ پیراگراف۲	ص۲	ص۲۱
ص۳۰۔۳۱ " ۲	ص۲	ص۲۱
ص۳۱ " ۳	ص۲،۳	ص۲۱
ص۳۲ " ۲	ص۸،۹	ص۹
ص۳۳ " ۲	ص۹،۱۰	ص۱۰

ص۳۳ فٹ نوٹ تا ص ۳۵ (گزشتہ لکھنؤ) ص۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷ کا خلاصہ (تاریخ فرخ بخش) ص۵ تا ص۲۲ کا خلاصہ۔ ('کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ'، کلاسیک لاہور، ۱۹۶۵ء ص۴۰)

اتنا ہی نہیں بلکہ ڈاکٹر وحید قریشی نے یہ بھی انکشاف کیا کہ ابواللیث صدیقی دوسری کتب سے مواد بلا حوالہ ہتھیا لیتے ہیں، اس کے لیے انھوں نے قارئین کے سامنے دو اقتباسات پیش کیے، جن میں ایک تو ابواللیث صدیقی کی اس کتاب سے ہے اور دوسرا اقتباس نجم الغنی کی کتاب 'تاریخ اودھ' سے ہے۔ پہلے ابواللیث صدیقی کا اقتباس دیکھتے ہیں:

> دہلی پہنچ کر میر محمد امین نے بعض درباریوں سے توسل پیدا کیا اور بقول مصنف عماد السعادت اکثر جائدادوں کو ٹھیکہ پر لے کر ایمان داری اور دیانت سے کام لیا اور اتنا اثاثہ بہم پہنچا لیا کہ عافیت سے دن گزر سکیں۔ اس عرصہ میں نواب مبارز الدولہ سربلند خاں صوبہ دار گجرات سے سلسلہ پیدا ہوگیا۔ (اس سے لڑنے کے بعد) میر محمد امین گجرات سے شاہ جہاں آباد پہنچے اور شہزادگان دہلی کی جائدادوں کا ٹھیکہ لینا شروع کیا اور شہزادوں ہی کے ذریعے فرخ سیر کے دربار تک رسائی پیدا کی۔ دوران ولی عہدی میں ہی فرخ سیر نے انھیں منصب ہزاری (منصب والا شاہی) عطا کیا اور یہ شاہزادے کے رفقا میں شامل ہوگئے۔

نجم الغنی (تاریخ اودھ) سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> میر محمد امین نے دہلی میں پہونچ کر ایک عمدہ حاکم کی رفاقت اختیار کی اور بعض جگہوں کی حکومت اس کی وجہ سے پائی۔ تھوڑے دنوں بعد نواب سربلند خاں صوبہ دار گجرات سے تعارف ہوگیا اور اس نے اپنی سرکار پر میر منزل کا عہدہ دیا۔ (اس سے لڑنے کے بعد)...... دہلی چلے آئے اور شہزادوں کی جاگیر کا ٹھیکہ لیا۔ جو محاصل اس صیغہ مستاجری سے حاصل ہوتا تھا اس میں سے چہارم بنظر رسوخ شہزادوں کو دیا کرتے تھے۔ جب ان

کی دیانت اور امانت اور کارگزاری کی شہرت ہوئی تو شہزادوں کے ذریعے سے بادشاہ کی حضوری تک نوبت پہنچی۔ (ایضاً،۴۴-۴۵)

اس کے علاوہ ڈاکٹر وحید قریشی نے اپنے مضمون میں دوسرا بلا حوالہ اقتباس بھی پیش کیا ہے جس میں ابواللیث صدیقی نے سودا پر شیخ چاند کی کتاب سے براہ راست 'استفادہ' فرمایا ہے لیکن حوالہ دیتے ہوئے ہاتھ میں شاید رعشہ طاری ہوگیا ہو۔ بقول ڈاکٹر وحید قریشی، ''سودا کا حال تقریباً سارے کا سارا شیخ چاند کی کتاب 'سودا' سے ماخوذ ہے۔'' (ایضاً،ص۴۸-۵۳)

قارئین اگر شیخ چاند کی کتاب 'سودا'، جو انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد سے ۱۹۳۶ء سے شائع ہوئی تھی، اس کا موازنہ ابواللیث صدیقی کی متذکرہ کتاب کے متعلقہ باب سے کریں تو اس شک وشبہ کی گنجائش ہی نہیں باقی رہے گی کہ پروفیسر موصوف تحقیقی بددیانتی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ بعد میں ابواللیث صدیقی صاحب نے اپنی کتاب کے تیسرے ایڈیشن میں اقرار کیا کہ جب وہ پی ایچ ڈی کررہے تھے تو اس وقت ان سے کچھ کوتاہیاں اور کمزوریاں سرزد ہوئی تھیں اور یہ کوتاہیاں اب دور کردی گئی ہیں۔ (''لکھنؤ کا دبستان شاعری'، غضنفر اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص۱۱) لیکن افسوس اس اقرار نامے کے باوجود اس تصحیح شدہ ایڈیشن میں بھی بلا حوالہ مواد برقرار ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی کی کتاب میں شامل موازنہ ملاحظہ فرمائیں:

'لکھنؤ کا دبستان شاعری'

''چنانچہ یہ لوگ (عظیم اور انشا) ایک دوسرے کے درپے آزار رہا کرتے تھے، اتفاقاً ایک روز عظیم، انشا کے والد سے ملاقات کو گئے اور اپنی ایک تازہ سنائی۔ غزل بحر رجز میں تھی لیکن لاپروائی کی وجہ سے کہیں بحر رمل میں بھی لکھ گئے تھے۔ انشا نے اپنی طباعی سے فوراً دریافت کرلیا، لیکن موقع غنیمت سمجھ کر خوب تعریف کی اور مشاعرے میں پڑھنے کا مشورہ دیا۔ مرزا مینڈھکو کے ہاں مشاعرہ منعقد ہوا اور عظیم نے غزل پڑھی۔ انشا کی طرف دیکھا تو انشا نے مسکرا کر تقطیع کرنے کی فرمائش کی ...... عظیم اور ان کے موالیوں کو بڑی ندامت ہوئی۔ انشا کو جو موقع ہاتھ آیا تو وہ ایک مخمس، جو غالباً پہلے سے لکھ کر لائے تھے، پڑھ ڈالا......ان واقعات کو لکھتے

'مجموعہ نغز'

برائے تہجین وتذلیل بہر یکے از ما (عظیم وقاسم) قاومی جستند، تا روزے مرزا اندکور غزلے طرح انداخت و بنا بر غرورے کہ درسر داشت، لا ابالیانہ، بفکر مضمون ومعانی افتادہ، در عین شناوری بحر رجز غوطہ خوردہ، بہ بحر رمل افتادہ بعد انصرام غزل بے آن کہ روبروئے محبان و دوستان بخواند، بے تحاشا بحضور میر ماشاءاللہ خاں مرحوم، کہ دوست و محسن مرزائے مغفور بود، برخواند، قضا را میر موصوف مجلس نشین پدر بزرگوار خود بود، حریفانہ تحسین بلیغ نمودہ، مکرر بگوش ہوش شنودہ، یاد گرفتہ، بافواہ یاران انداخت و در عین مجمع شعرا تکلیف تقطیع نمودہ مرزا ملزم ساخت ......رفتہ رفتہ ناخوشی صاحبان بہ مرتبہ رسید کہ در ہر غزل فخر خود و اہانتہ ما با برمزو کنایہ می کردند۔ گاہے چند لفظ تازی را

ہوئے قاسم کہتے ہیں:

''ناخوشی صاحبان بہ مرتبہ رسید کہ در ہر غزلیات فخر خود اہانتہ ما با بہ رمز و کنایہ می کردند، گاہے چند لفظ تازی را ایہام دادہ موزوں می نمودند، گاہے غزلی صناعی انشا می فرمودند۔''

اس کے بعد انشا اور ان کے ساتھیوں نے شاہ زادے کو عظیم اور ان کے دوستوں کے خلاف بھڑکایا اور یہ خبر پہنچائی کہ قاسم اور ان کے دوسرے ساتھی ایک محفل میں شہزادے کے اشعار کا مذاق اڑا رہے تھے۔ شاہ زادے کو قدرتی طور پر ناگوار گزرا اور انھوں نے حکم دیا کہ آئندہ سے ان کے اشعار مجلس سخنوراں میں نہ پڑھے جائیں۔ انشا نے ہجو لکھنے کی اجازت بھی چاہی، مگر شاہ زادے نے درگزر کی۔ قاسم اور ان کے دوستوں نے اس کا جواب ایک عربی نظم میں دیا۔ اب مخالفت نے بھی شدت اختیار کی۔ انشا اور ان کے ساتھیوں نے ایک جلوس مرتب کیا اور راہ میں ایک جگہ بیٹھ کر اشعار اور سناں و تیغ سے جنگ کی تیاری کرنے لگے۔ شیخ ولی اللہ اور محبّ وغیرہ نے اس کو رفع دفع کرنے کی کوشش کی، اور واقعہ کی خبر شہزادے تک پہنچا دی۔ اس کے بعد جلوس مشاعرہ میں پہنچا۔ انشا اللہ خاں نے اپنی غزل بڑے دھوم دھام سے پڑھی؛ جس میں اپنے آپ کو بحر بے کراں اور مخالفین کو سیل بیاباں قرار دیا تھا اور اپنے اشعار کو الم ترکیف اور مخالفین کے اشعار کو الفیل مالفیل کہا۔ شاہزادے اور شیخ ولی اللہ وغیرہ نے بہت چاہا کہ انشا غزل نہ پڑھیں لیکن یہ لوگ باز نہ آئے۔ یہاں تک کہ خود قاسم کی ہجو کی نوبت

التیام دادہ موزوں می نمودند، گاہے غزلی صناعی انشا دمی فرمودند، ناچار چون کار پیش نمی رفت و نقش بدست نمی نشست، حرکتے از ایشان سرزد کہ شایستہ ہیچ عامی صاحب غرض نبود تا بہ خاصان خود چہ امکان دارد۔ روز بعرض اعلیٰ اقدس حضرت سلیمان مکانی ظل سبحانی دام ملکہ، رسانید ند کہ فلان فلان بے در مجمع عام شعرا وغیرہا براشعار آب دار حضور پرنور بے محابا قاہ قاہ می خندند...... حضرت قدر رقدرۃ کہ آفتاب عالم تاب ذرہ نواز انداز مہر دیدہ وری و ذرہ بروری بہ غرض گوئی ایشان پے بردہ، فرمودند کہ اشعار حضور والا ازین باز بمجلس سخنوران نخوانند ...... ایشان باز معروض داشتند کہ ماہجو این بے ادباں خواہیم کرد، حکم ارفع اعلیٰ عز صدور یافت کہ زینہار ازین خیال محال درگزرند...... (ما) از ارواح مقدسہ......غوث......اسعانت جستہ باہم۔

استشارہ بمیان آوردہ ، آنچہ در جواب صاحبان اشعار عربی وغیرہ رطب و یابس سرانجام یافتہ مہیا ساختہ، نظر بہ پاس آبروئے چندرا از یاران یک دل فراہم آوردہ ، بعضے در کمین گاہ نشاندو برخے ہمراہ گرفتہ بہ عزم بالجزم رزم زبان و بیان و تیغ سنان بہ بزم سخن طرازان حاضر شدیم۔ فاقاً شیخ ولی اللہ محبّ ...... ثالث بالغیب بود، بسبب قرب و جوار بر این گفتار و کردار اطلاع یافتہ، دراطفاء نائرہ این فتنہ کہ سر بہ بالا کشیدہ بود، بدرجہ اعلیٰ کوشید وقبل از وقوع واقعہ بنواب معلی القاب رسانید و این بزرگان (انشا وغیرہ) بغرور خودسری بمجلس رسیدہ بر ویہ کہ داشتند، انشاء غزلی فخریہ آغاز نہادند۔ میر معزالیہ

آئی۔ یہ اٹھ کھڑے ہوئے اور کہنے لگے کہ اس سید بے چارہ نے کیا قصور کیا ہے جو اپنے عزیز (کو) مسلمہ کذاب کا خطاب دیتے ہو۔ قاسم چاہتے تھے کہ ہجو کا کچھ جواب دیں لیکن شاہزادے نے روک دیا اور آپس میں ملاپ کر دیا۔ ((’کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ‘، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۴-۶۶)

غزلے بہ شد و مد تمام برخواند، کہ دروے خود را بحر بیکراں و دیگران را سیل بیابان قرار دادہ، و اشعار عربی خود راالم ترکیف تنزیل حضرت وہاب وگفتہ حریفان را الفیل و مافیل مسلمہ کذاب مقرر نمودہ بود، نواب والا جناب و شیخ ولی اللہ محبت الاحباب برمزو کنایہ ہر چند مانع می آمدند، ایشان از خواندن منع نمی شدند آتش غضب دوبالا می شد، و زبانہ می زد...... خاموش نشستہ پیچ و تاب می خوردم، تا دورہ سخن بم رسید۔ با میر صاحب تدبیر غافل از تقدیر خطاب نمودہ معروض واشتم۔ ”اند کے گوش دراند!! این سید بیچارہ کہ از بنی اعمام خود مسیلمہ خطاب یافتہ، الفیل و مافیل خود می خواند۔“ ساعیان اطفاء نائرہ فساد چون درحین خواندن شعرائے دیگر بگوش ہوش ایں سخن سنجان صراحۃً صورت حال رسانیدہ بودند مجر وخطاب این احقر یقین خاطر عاطر ایشان و نواب عالی شان شد کے ہجوئے رکیک می خواند۔ وحاش اللہ کہ این ہیچ مدان سراپا نقصان، ہجو کسے، خاصہ سید اہل علم و ہنر پردازد، بے اختیار نواب کامیاب بزرگی را کار بستہ، با این صاحبان ومحبّ مہربان از جائے خود جستہ بجائے ماہا رسیدہ، دل جوئی ہا فرمود۔ (’کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ‘، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۶-۶۷)

ڈاکٹر وحید قریشی کی ایک اور وضاحت غور طلب ہے:

شروع کے پیراگراف میں ’مجموعہ نغز‘ کا ترجمہ ’آب حیات‘ کی مدد سے کیا گیا ہے، اس لیے آزاد کی رنگ آمیزی شامل کر لی گئی ہے۔ البتہ ’اتفاقاً‘ کا لفظ لیث صاحب نے اپنی طرف سے اضافہ کیا ہے۔ ”مشاعرے میں پڑھنے کا مشورہ دیا“ کا ٹکڑا ’آب حیات‘ (ص ۲۶۲) سے لیا ہے ”مسکرا کر“ کا اضافہ ان کا اپنا ہے۔ بعد کا حصہ ’مجموعہ نغز‘ کا ترجمہ

ہے۔ (۶۴) ان تمام حقائق کی روشنی میں کہنا پڑتا ہے کہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے جعل سازی اور سرقہ کرتے ہوئے اپنا تحقیقی مقالہ مکمل کیا ہے جس پر پی ایچ ڈی کی ڈگری بھی لی، اعلیٰ ملازمتیں بھی حاصل کیں اور کتاب کی اشاعت سے مال و دولت بھی سمیٹا جسے تحقیقی دنیا میں بدعنوانی کا نام ہی دیا جائے گا۔ (ایضاً، ص ۶۴-۶۷)

ایک پاکستانی بچے نے ایوان صدر کے خلاف مقدمہ دائر کیا

محمد اظہار الحق

پستی، دیدہ دلیری، خیانت اور مردنی کی اس سے زیادہ ہولناک مثال ہو سکتی ہے کہ ملک کے بلند ترین ادارے میں دن دہاڑے سرقہ ہوتا ہے، دھاندلی ہوتی اور اس بلند ترین ادارے کے خلاف ایک متاثرہ بچے کو، جی ہاں! بچے کو عدالت جانا پڑتا ہے۔ گیارہ سالہ طالب علم نے اپنے وکیل کے ذریعہ دارالحکومت کے ہائی کورٹ میں درخواست دائر کی ہے کہ ایوان صدر میں یوم قائد کی تقریب کے لیے اس کی تقریر کا مسودہ چرا کر کسی اور طالب علم کو دے دیا گیا۔ تقریب کی ریہرسل کے لیے مجوزہ شیڈول کے مطابق جب وہ ۲۲ دسمبر کو ایوان صدر پہنچا تو ایوان صدر کی ایڈیشنل سکریٹری نے یہ کہتے ہوئے تقریر سے اسے روک دیا کہ سکریٹری صاحب کا حکم ہے کہ یوں قائد پر فلاں لڑکی تقریر کرے گی۔ سہیل حیدر (بچے کا نام) نے اپنی درخواست میں بیان کیا کہ جب انھوں نے اس لڑکی کی تقریر سنی تو وہ اس کا چرایا ہوا اسکرپٹ تھا۔ گیارہ سالہ بچے نے خود اپنی تقریر کا اسکرپٹ تیار کیا تھا، پھر یہ اسکرپٹ اس کی اجازت کے بغیر کسی اور کو دے دیا گیا۔...... وہ بچہ جس کا اسکرپٹ کسی اور کو دے کر اسے تقریر سے روکا گیا، زندگی بھر کے لیے ایوان صدر سے متنفر ہو گیا۔

[’اگر پوری قوم انگریز بن جائے!‘، ہم سب، ۶ جنوری ۲۰۱۷]

آل احمد سرور کی کرامتیں

فرمان فتح پوری

پچھلے ڈیڑھ سال سے 'مہر نیم روز' کے ادبی سراغرساں کے ذریعے 'چہ دلاوراست' کے عنوان سے جو چیزیں سامنے آ رہی ہیں، وہ بھی کم حیرت انگیز نہیں ہیں۔ لیکن اس اثنا میں بعض برگزیدہ شخصیتوں کی ایسی حیرت انگیز کرامتیں دیکھنے میں آئی ہیں کہ عالم تحیر میں آنکھیں خیرہ اور زبان گنگ ہو ہو کر رہ گئی ہے۔ ان کرامات کے انکشاف کی جب کبھی کوشش کرتا ہوں، بدن پر لرزہ طاری ہو جاتا، زبان جلنے لگتی ہے اور 'خطائے بزرگاں گرفتن خطااست' کا احساس لب پر مہر سکوت لگا دیتا۔ اس بات سے اور ڈر لگتا ہے کہ کہیں لوگ 'چھوٹا منھ بڑی بات' کی آڑ لے کر حقیقت نگاری کو بھی بزرگوں کے حق میں سوئے ادب خیال نہ کریں۔ یہ بھی خدشہ تھا کہ ادبی سراغرساں کے جس کام کو مفید، دلچسپ اور تعمیری سمجھا جا رہا ہے، وہ بزرگان ادب کی نظر میں بے سود، اور تخریبی نہ ٹھہرا ہو، سوچ بچار کی اس الجھن میں فیض کی وہ غزل میں یہ شعر ہے:

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہل ہوس
مدح زلف ولب و رخسار کروں یا نہ کروں

میرے سامنے آ جاتی اور ذہن کی منطق کو شاعرانہ فضا میں بدل کر بات کو آئندہ پر اٹھا رکھنے پر مجبور کرتی لیکن گزشتہ چند مہینوں میں 'چہ دلاوراست' کے متعلق معروف و معیاری اہل قلم کی جو رائیں میری نظر سے گزریں، ان سے میرا اندیشہ دور ہونے لگا اور اندازہ ہوا کہ اس سلسلے کو نہ صرف عوام بلکہ خواص بھی نظر استحسان سے دیکھتے ہیں اور ادب کی تعمیر و فلاح کے لیے فال نیک خیال کرتے ہیں۔

'مہر نیم روز' کے 'یاران نکتہ داں' کی محفل میں پروفیسر آل احمد سرور صاحب نے شرکت فرما کر خاص طور پر میری حوصلہ افزائی کی اور جب ان کی یہ رائے میری نظر سے گزری:

> ادبی سراغرساں سے ممکن ہے کہ کچھ لوگ ناراض ہوں لیکن ان کے مضامین دیکھ کر ان کے خلوص و نظر دونوں کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سراغرسانی سے کچھ لوگوں کا نقاب اتر جائے گا مگر حقیقت تو سامنے آ جائے گی اور حق پرستی ہی سب سے بڑا مسلک

> ہونا چاہیے۔ ان بزرگ نے بڑی مفید خدمات انجام دی ہیں۔ ('مہر نیم روز'، جون ۱۹۵۷ء، ص ۵)

تو مجھے یقین ہو گیا کہ اس سلسلے میں جو کچھ لکھا جائے گا، وہ شخصی امتیازات و مراتب سے بلند ہو کر دیکھا جائے گا اور ہر حال میں ادب کے لیے مفید اور دلچسپ شمار کیا جائے گا۔ اس خیال سے دل چاہتا ہے کہ آنکھ نے اب تک جو کچھ اس سلسلے میں کرامتیں دیکھی ہیں، اس کرامت کا ذکر کر دیا جائے جب کہ موضوع کا تعلق علامہ اقبال مرحوم سے ہے جو غالباً ایسے ہی موقع کے لیے یہ شعر کہہ گئے:

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا نہیں
محو حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

اور جس کی تفسیر و بیان میں ڈاکٹر عابد حسین صاحب اور خود آل احمد سرور صاحب بھی شریک ہیں۔

علامہ مرحوم پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور معلوم نہیں آئندہ کس قدر لکھا جائے گا۔ لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ دو تین کتابوں اور چند مثالوں کو چھوڑ کر ان نگارشات میں تکرار اعادہ اور الٹ پھیر کے سوا کچھ نہیں ہے۔

اقبالیات پر سب سے اہم اور جامع تصنیف ڈاکٹر محمد یوسف حسین کی 'روح اقبال' ہے۔ عزیز احمد نے بھی 'تشکیل نو' میں بڑی اچھی طرح اقبال کو سمجھا اور سمجھایا ہے۔

'مقام اقبال' مصنفہ اشفاق حسین بھی اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔ مقالات میں سب سے اہم مقالات وہ ہیں جو علامہ مرحوم کے انتقال کے فوراً بعد اکتوبر ۱۹۳۸ء کے رسالۂ اردو کے 'اقبال نمبر' مطبوعہ انجمن ترقی اردو (غیر منقسم ہند) میں شائع ہوئے تھے اور جنھیں ۱۹۴۰ء میں انجمن نے دوبارہ کتابی صورت میں بڑے اہتمام سے شائع کیا ہے۔ انجمن کے سلسلہ مطبوعات میں اس کا نمبر ۱۳۱ ہے اور اس کے سرورق پر یہ عبارت درج ہے:

> 'علامہ اقبال کی زندگی، ان کی شاعری اور فلسفے پر کامل و محققانہ مضامین کا مجموعہ' (طبع جدید اصل، رسالہ اردو، اکتوبر ۱۹۳۸ء، شائع کردہ انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۰ء)

ان مقالات میں اقبال کی شخصیت اور شاعری کے ہر پہلو کو بڑی جامعیت سے واضح کیا گیا ہے اور موضوع کی ہمہ گیری کے اعتبار سے یہ نمبر نہ صرف اقبال پر ایک تصنیف کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ کئی وجوہ سے مذکورہ بالا کتابوں سے بھی زیادہ مفید اور دلچسپ ہے۔ اس نمبر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ہر موضوع کے لیے ایسے معیاری اور مناسب مقالہ نگار کا انتخاب کیا گیا ہے کہ اس سے بہتر کا تصور ہی نہیں ہو سکتا۔ ذیل کی فہرست مضامین میں سے اس کی ادبی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکے گا۔

۱۔ 'اقبال کا تصور خودی'	:	ڈاکٹر سید عابد حسین
۲۔ 'رومی، نطشے اور اقبال'	:	ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم
۳۔ 'اقبال اور آرٹ'	:	ڈاکٹر یوسف حسین خان

۴۔ 'اقبال کی شخصیت اور پیغام' : ڈاکٹر قاضی عبدالحمید
۵۔ 'اقبال کا تصور زمان ومکاں' : ابوظفر عبدالواحد
۶۔ 'اقبال کا ذہنی ارتقا' : بشیرالدین احمد
۷۔ 'علامہ اقبال کی آخری علالت' : سید نذیر نیازی
۸۔ 'اقبال اور اس کا نکتہ چین' : پروفیسر آل احمد سرور

پہلا مضمون 'اقبال کا فلسفۂ خودی' کے عنوان سے ڈاکٹر سید عابد حسین کا ہے۔ 'خودی' اقبال کی شاعری کا اساسی عنصر ہے۔ اور اس پہلو کو پوری سمجھ لینا گویا اس کے سارے کلام کی روح کو پالینا ہے۔ عابد حسین چونکہ فلسفے کے آدمی ہیں اور ادبیات سے بھی غیر معمولی شغف رکھتے ہیں، اس لیے انھوں نے اس مشکل موضوع پر بڑی خوب صورتی اور کامیابی سے گفتگو کی ہے، اور فلسفہ وادب دونوں کا حق ادا کردیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا یہ مضمون کم وبیش چالیس صفحوں میں پھیلا ہوا ہے اور 'اسرار خودی' 'رموز بے خودی' سے 'جاوید نامہ' تک تمام اردو فارسی تصانیف کو محیط کرلیتا ہے۔ خودی و بے خودی کے بنیادی عناصر، محرکات، عوامل، مدارج، آثار ونتائج کا ذکر ایسے عالمانہ انداز سے کیا ہے کہ اقبال کا یہ موضوع ان کے نام سے مختص ہوگیا ہے اور اس موضوع پر اس سے بہتر مضمون میری نظر سے نہیں گزرا۔ یوں تو اب تک اس موضوع پر جتنے مقالات لکھے گئے ہیں، ان میں بھی موضوع کی یک رنگی کی وجہ سے ایک طرح کی معنوی مماثلت ضرور نظر آئے گی لیکن یہ بات اتنی حیرت انگیز نہیں ہے۔ اس لیے کہ جب بھی متعین ومخصوص موضوع پر مختلف آدمی تنقیدی یا تشریحی قلم اٹھائیں گے، ان میں کہیں کہیں توارد کا رنگ پیدا ہوجائے گا۔ لیکن اس موضوع پر آل احمد سرور کا جو مضمون میری نظر سے گزرا ہے، اس کے توارد کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔ آل احمد سرور کا یہ مضمون 'اقبال اور ان کا فلسفہ' کے عنوان سے ان کے مضامین کے مجموعے 'تنقیدی اشارے' میں شامل ہے جو ۱۹۴۲ء میں مسلم ایجوکیشن پریس، علی گڑھ سے شائع ہوا ہے اور جسے آل احمد سرور نے اپنے عزیز طلبا کے نام معنون کیا ہے۔ اس مضمون اور ڈاکٹر عابد حسین کے مضمون میں حیرت انگیز تشابہ ہے۔ یہ مشابہت نفس مضمون تک محدود ہوتی تو کوئی بات نہ تھی۔ غضب یہ ہے کہ خیالات کے ساتھ طرز بیان، طرز استدلال، پیراگراف کی ترتیب، الفاظ وتراکیب کے استعمال میں بھی واضح مماثلت ہے۔ ان دونوں میں اگر کوئی فرق ہے تو صرف یہ کہ عابد حسین کا مقالہ جامع، بسیط، واضح اور وزنی ہے اور آل احمد سرور کا مضمون مختصر، مبہم اور ہاکا پھلکا ہے۔ آل احمد سرور نے جہاں خیالات کے ساتھ عابد حسین کی زبان کو بھی اپنے مضمون میں شامل کرلیا ہے، وہاں بیان کے موضوع میں ادیبانہ مطابقت پیدا ہوگئی ہے اور جہاں انھوں نے اقبال کے حکیمانہ خیالات میں اپنے افسانوی انداز بیان کی پیوندکاری کی ہے، وہاں ان کا طرز بیان موضوع کی چغلی کھاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ عابد وآل احمد سرور کے انداز بیان میں نمایاں فرق ہے۔ عابد حسین کی تحریر میں استدلال، استنباط، حکیمانہ طرز بیان اور ثبوت و امثال کا دامن کہیں نہیں چھوٹتا۔ ان کا طرز بیان خالص فلسفیانہ ہے اور مقالہ نگاری کے لیے موزوں ہے۔ اس کے برعکس آل احمد سرور صاحب اپنی تنقیدی عبارتوں میں بھی اپنے الفاظ کا استعمال بہت کرتے ہیں بلکہ جن

اشعار کی تشریح وتنقید مقصود ہوتی ہے، انھیں کے الفاظ سے ایک تمہیدی مضمون یا عبارت بنادیتے ہیں اور پھر نیچے انھیں اشعار کو نقل کردیتے ہیں۔ شعری ادب پر جو کچھ انھوں نے لکھا ہے، دیکھ جایئے یہی طرز بیان ہر جگہ نظر آئے گا۔ اس فرق کو ذہن میں رکھ کر آل احمد سرور صاحب نے اپنے مضمون میں عابد حسین سے اصلاح لی ہے یا پھر ان کے مضمون کا چربہ اتارا ہے۔ مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ دونوں مقالات سے چند اقتباسات یہاں درج کردیے جائیں تاکہ ان کی معنوی ولفظی یک رنگی کے متعلق صحیح اندازہ لگایا جاسکے۔

'اقبال کا تصور خودی' ڈاکٹر سید عابد حسین	'اقبال اور ان کا فلسفہ' آل احمد سرور
(۱) اگر آپ کسی سے پوچھیں کہ اقبال کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت کیا ہے تو وہ یہی کہے گا کہ ان کی شاعری فلسفیانہ شاعری ہے۔...... فلسفہ تو حقیقت کی خشک اور بے جان تعبیر ہے...... فلسفی صورت کائنات کا ذہنی ادراک کرتا ہے اور اپنے ادراکات کو مجرد تصورات میں بیان کردیتا ہے...... بہ خلاف اس کے شاعر کائنات کی تڑپ محسوس کرتا ہے...... کیا اقبال کی شاعری کو فلسفیانہ کہنے کے یہ معنی ہیں کہ وہ حکمت کے نظریات کی طرح سوز وگداز زندگی اور حرکت سے خالی ہے۔ ('اقبال نمبر' ص ۱۷)	(۱) یہ کہنا کہ اقبال بہت بڑا فلسفی ہے، اقبال کی بڑی توہین ہے۔ فلسفی حقیقت کی خشک اور بے جان تعریف کرتا ہے۔ وہ کائنات کا ادراک صرف اپنے ذہن سے کرنا چاہتا ہے۔ وہ مادہ اور روح کی بحث میں الجھا رہتا ہے۔ وہ نامی نہیں جامد ہوتا ہے۔ زندگی کے تمام سرچشموں میں سے صرف عقل سے دلچسپی رکھتا ہے۔ ("تنقیدی اشارے"، ص ۱۰۵)
(۲) جس طرح انسانی زندگی کا نقطۂ آغاز اپنی خودی کا شعور ہے، اسی طرح اس کی منزل مقصود یہ ہے کہ خودی کو روز بروز مضبوط ومستحکم کرتا جائے۔ جیسا کہ ہم اوپر کہہ چکے ہیں، خود کے استحکام کی یہی صورت ہے کہ انسان غیر خود سے یعنی اپنے طبعی ماحول سے مسلسل جنگ کرتا رہے۔ اس طرح اس کی ذہنی اور عملی قوتیں برابر تیز ہوتی رہتی ہیں۔ (ص ۲۷)	(۲) انسانی زندگی کا نقطہ آغاز اپنی زندگی کا شعور ہے اور اس کی منزل مقصود یہ ہے کہ خود کو روز بروز مضبوط ومستحکم کرتا جائے۔ خودی کے استحکام کی یہی صورت ہے کہ انسان اپنے طبعی ماحول سے جنگ کرتا رہے اور فطرت کو اپنا مطیع بنانے کی کوشش کرے۔ اس طرح اس کی ذہنی اور عملی قوتیں تیز ہوتی رہتی ہیں۔ (ص ۱۰۲)
(۳) جب خودی عشق ومحبت اور استغنا سے مستحکم ہوجاتی ہے تو کائنات کی ساری قوتیں انسان	(۳) خودی عشق ومحبت اور استغنا سے مستحکم

کے قبضے میں آجاتی ہیں...... مگر خودی کی غیر محدود قوت تعمیر وتخریب کا کام کرتی ہے۔ ان دونوں مدارج سے گزرنے کے بعد اس درجہ پر ہوگا جسے انسانیت کا کمال سمجھنا چاہیے۔ یہ نیابت الٰہی کا درجہ اور اسے حاصل کرنا ارتقائے خودی کا بلند ترین نصب العین ہے۔(ص ۳۲، ۳۳، ۳۴)

(۴) ایران اور ہندوستان کے شعرا نفس انسانی کو قطرے سے اور ذات ایزدی کو دریا تشبیہ دیتے ہیں۔ اقبال قطرہ و دریا کی مثل سے فرد و ملت کے تعلق کو ظاہر کرتے ہیں لیکن ان کے نزدیک قطرے کو دریا میں مل جانے سے ان کی ہستی فنا نہیں ہوتی بلکہ اور استحکام حاصل کر لیتی ہے۔(ص ۳۵)

(۵) اس میں شک نہیں کہ اقبال کا سارا فلسفہ اسلامیت کی روح سے لبریز ہے لیکن ایک سچے شاعر کی طرح ان کے دل میں سارے جہان کا درد ہے۔ وہ ایک حد تک سب انسانوں کے شاعر ہیں۔ وہ ہر مذہب وملت کے لوگوں کو اپنی خودی کی تربیت اور تعلیم دیتے ہیں تاکہ وہ اپنی زندگی کے نصب العین تک پہنچ جائیں۔ (ص ۳۶)

(۶) فرد کو حقیقی آزادی ملت اسلامی ہی کے اندر حاصل ہوتی ہے، کیوں کہ اس ملت نے بنی نوع انسان کو حریت، مساوات اور اخوت کا نمونہ دکھایا۔ توحید کے عقیدے نے نسل ونسب کے امتیازات کو مٹادیا۔ غریبوں کو امیروں کے اور زیر دستوں کو زبردستوں کے تسلط سے آزاد کرکے عدل وانصاف کی حکومت قائم کی ...... نسل فنا ہو سکتی ہے، وطن کا رشتہ ٹوٹ سکتا ہے مگر توحید کا رشتہ لافانی ولازوال ہے۔(ص ۳۸، ۳۹)

ہوتی ہے۔ تو کائنات کی ساری قوتیں اس کے قبضے میں آجاتی ہیں۔ اس راہ میں ایک راہنما کی ضرورت ہوتی ہے مگر یہ قوت عقل کے بس کی بات نہیں...... مگر خودی سے تعمیر وتخریب دونوں کا کام لیا جا سکتا ہے۔ شیطان تخریب خودی کی مثال ہے۔ خودی کے لیے اطاعت وضبط نفس نیابت الٰہی کے درجے ہیں۔ نیابت الٰہی تک پہنچنا انسانیت کا نصب العین ہے۔(ص ۱۰۲)

(۴) پرانے شعرا کہتے تھے قطرہ دریا میں ملتا ہے تو اس کی ہستی فنا ہو جاتی ہے۔ اقبال کے خیال میں اس طرح قطرہ کی زندگی کو استحکام حاصل ہوتا ہے۔ جماعت یا ملت کی صلاحیت کو بہتر بنانا یہ اقبال کا نصب العین ہے۔(ص ۱۰۴)

(۵) وہ کسی ایک فرقے یا ملت کے شاعر نہیں بلکہ تمام انسانیت کے شاعر ہیں۔ وہ خودی کی تکمیل اس لیے چاہتے ہیں کہ جماعت کا فائدہ ہو اور بحیثیت مجموعی جماعت ارتقا کے میدان میں آگے قدم بڑھائے۔(ص ۱۰۴، ۱۰۵)

(۶) اس روحانی نظام کی بنیاد توحید پر قائم ہے اور یہی مختلف ملکوں کے رہنے والوں کو ایک رشتے میں پرو دیتی ہے۔ علاوہ ازیں اس نظام کی امتیازی خصوصیات اخوت، مساوات، وطن اور رنگ ونسل کے محدود تصورات سے بلند ہیں۔ وطن، رنگ اور نسل کے امتیازات، انسانیت کے ارتقا میں خلل انداز ہوتے ہیں۔ یہ دراصل بے وقت کی چیز ہوگئے ہیں اور ان کی آڑ میں جو ظلم غریبوں اور کمزوروں پر کیے گئے ہیں، وہ سب کو معلوم ہیں۔(ص ۱۰۵)

مزید اقتباسات نقل کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ دونوں مضمونوں کو ایک ساتھ دیکھیے، تو صاف پتہ چلے گا کہ آل احمد سرور صاحب نے عابد حسین صاحب کے مضمون کی پوری پوری تقلید کی ہے۔ خیال کی ترتیب، استدلال، الفاظ، اکثر ترکیبیں، مثالیں سب کی سب عابد حسین کے مضمون سے ماخوذ ہیں۔ ان میں اگر کوئی نمایاں فرق ہے تو یہ کہ عابد حسین صاحب نے اصطلاحات والفاظ کی عالمانہ اور ناقدانہ تشریح کی ہے اور ہر چیز کے لیے علامہ اقبال کے متعدد اردو وفارسی کے اشعار بطور ثبوت نقل کیے ہیں، انھوں نے کوئی بات بلا ثبوت واستدلال کے نہیں کہی۔

اس کے برعکس آل احمد سرور صاحب نے اشعار سے واسطہ نہیں رکھا۔ ضروری تشریحات کو بھی حذف کر گئے ہیں۔ نظریات کی تفصیل سے بھی جان بچائی ہے اور خبر کے طور پر اقبال کے فلسفۂ خودی کے محاسن گنا گئے ہیں۔ عابد حسین کے بعض پیراگراف کئی کئی صفحوں تک پھیلے ہوئے ہیں۔ آل احمد سرور صاحب نے انھیں مختصر کر دیا ہے اور بعض مختصر پیراگراف کو غیر ضروری طور پر پھیلا دیا ہے۔ کہیں کہیں پیراگراف کی ترتیب میں تاخیر وتقدیم بھی ملے گی۔ خیالات وافکار کو بھی توڑ مروڑ دیا ہے۔ الفاظ کی الٹ پھیر سے بھی لیا گیا ہے۔ بعض جگہ آپ نے افسانوی انداز بیان سے موضوع وبیان کے پُرمعنی وپُراثر تسلسل کو بھی ختم کر دیا ہے۔ اس توڑامروڑی کی وجہ سے سرور صاحب کے مضمون کا حلیہ کہیں کہیں عابد حسین کے مضمون سے بدلا نظر آئے ورنہ اصل دونوں کی ایک ہے۔

یہ تھی کرامت جو میری نظر سے گزری اور جسے میں نے من وعن بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اب یہ فیصلہ کرنا کہ آل احمد سرور صاحب کا مضمون 'چہ دلاور است' کے عنوان کے تحت آتا ہے یا نہیں، 'مہر نیم روز' کے ادبی سراغ رساں اور قارئین کا کام ہے۔

میں تو اس کرامت کو لب پر لا کر بھی عالم استعجاب میں ہوں اور علامہ اقبال مرحوم کا یہ مصرعہ پڑھ کر رخصت ہوتا ہوں:

'محو حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی'

['جریدہ'، ۲۷، شعبۂ تصنیف وتالیف وترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

’بکف چراغ دارد‘

ممتاز لیاقت صحافی تھے لیکن انھوں نے ایک ایسا کام کیا، جس سے ان کا نام ایوان تحقیق میں گونجنے لگا جس کی بازگشت اب بھی ارباب علم وادب کے مضامین ومقالے میں سنائی دیتی ہے۔ کام ہی کچھ ایسا کیا تھا۔ ممتاز لیاقت کی ایک کتاب ’بکف چراغ دارد‘ کے نام سے مکتبہ میزان الادب، لاہور نے ۱۹۶۸ء میں شائع کی تھی۔ کتاب کیا تھی، ’انکشافات کا پلندہ‘ تھی۔ ۱۴۴ صفحات پر مشتمل اس کتاب میں کچھ مشاہیر کے سرقوں اور جعل سازیوں کی ایسی داستانیں رقم تھیں جنھیں پڑھنے کے بعد ’عظمتوں‘ کی کھونٹی میں لٹکتی ہوئی کئی شخصیتیں بونی محسوس ہونے لگتی ہیں۔ اس کتاب کے بارے میں جب میں نے سنا تو اسے حاصل کرنے کی خواہش ہوئی، لیکن ایک تو کتاب کافی پرانی تھی اور آؤٹ آف پرنٹ بھی ہو چکی تھی، جہاں تک لائبریریوں کا معاملہ تھا تو درمیان میں سرحد حائل تھی۔ بہرحال کافی تگ ودو کے بعد کراچی اردو لغت بورڈ کے چیف ایڈیٹر جناب عقیل عباس جعفری صاحب میری مدد کو آگے بڑھے، ان کے پاس یہ کتاب موجود تھی۔ میرے پرانے دوست مرغوب علی صاحب (نجیب آباد) کا انھی دنوں کسی کام سے لاہور جانا ہوا اور اس طرح عقیل صاحب نے ان کے توسط سے اس کتاب کی فوٹو کاپی مجھ تک پہنچا دی۔

اس کتاب کی سب سے خاص بات یہ ہے کہ مرتب نے صرف حقائق کو قارئین کے سامنے پیش کرنے پر اکتفا کیا ہے، ان پر اپنی جانب سے کوئی تبصرہ نہیں فرمایا تاکہ ان پر تعصب کا الزام عائد نہ ہو۔ ’تعارف‘ میں جو لکھا، اسے بھی صرف دو صفحات میں سمیٹ دیا ورنہ ہمارے ہاں مرتب تو اتنے فضول خرچ واقع ہوئے ہیں کہ ان کا پیش لفظ یا تمہید یا تعارف اصل کتاب پر اس طرح مسلط ہوتا ہے کہ کئی بار قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ شاید مرتب نے اپنے مضمون کو ٹھکانے لگانے کے لیے کتاب ترتیب دی ہے۔ خیر، زیر نظر کتاب کا تعارف ممتاز لیاقت کی زبانی ملاحظہ ہو۔

> انگریزی کا ایک مقولہ ہے کہ ’’تمام عظیم شخصیتیں ایک ہی انداز میں سوچتی ہیں۔‘‘ غالباً یہی وجہ ہے کہ افکار وادبیات میں توارد کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔ قارئین کی نظر سے ایسی کئی مثالیں گزری ہوں گی لیکن زیر نظر مجموعے میں توارد کے نمونے نوادرات سے تعلق رکھتے ہیں۔ میں یہ نمونے بغیر کسی تبصرے کے پیش کر رہا ہوں، کیوں کہ تبصرے کی

ضرورت تو وہاں پیش آتی ہے جہاں کوئی شے فی نفسہ خاموش ہو اور جہاں کیفیت یہ ہو کہ شے فی نفسہ پکار پکار کر کہہ رہی ہو:

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہے

تو تبصرہ سورج کو چراغ دکھانے کے مترادف ہوگا۔ میں نے قارئین کی سہولت کے لیے مشرق ومغرب کے باہمی توارد کی ان صورتوں کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ دیا ہے۔ طاق صفحات پر اردو ہے اور جفت صفحات پر انگریزی۔ اب ان میں قارئین جسے طوطی اور جسے آئینہ تصور کریں، یہ ان کی مرضی۔ اردو کے سلسلے میں اس امر کو ملحوظ رکھا گیا ہے کہ پورا مضمون من وعن درج کیا جائے تاکہ ہر شے خود آئینہ ہو اور میرے ’تعصبات‘ سے کوئی بات منسوب نہ ہو۔

زیر نظر مجموعے کا پہلا مضمون ’تاریخی ناول اور اس کا فن‘ ہے۔ اس کے مصنف سید وقار عظیم صاحب دنیائے ادب کی جانی پہچانی شخصیت ہیں اور پنجاب یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے استاد ہیں۔ ان کا یہ مضمون رسالہ ’سویرا‘ کے ۲۶ ویں شمارے میں آج سے دس برس پہلے چھپا اور اب ان کی تازہ تصنیف ’فن اور فنکار‘ کا افتتاحی مقالہ ہے۔ اس کے مقابلے میں جو انگریزی نمونہ ہے Alfred Tresidder Sheppard کی کتاب ’The Art and Practice of Historical Fiction‘ کے اقتباسات ہیں۔ یہ کتاب Humphrey Toulmin نے ۱۹۳۰ء میں لندن سے شائع کی ہے اور تاریخی ناول کے فن پر مشہور اور معرکہ آرا تصنیف ہے۔ سید وقار عظیم صاحب کے مضمون میں مختلف نقادوں کے حوالے تو قارئین کو ملیں گے لیکن اس کتاب کا حوالہ کہیں نہیں ملے گا، کیوں؟ اس کی وجہ قارئین دونوں کے موازنے سے سمجھ جائیں گے۔

اس مجموعے کا دوسرا مضمون ’ہنسی کے متعلق عرب حکما کے چند نظریات‘ سجاد باقر رضوی صاحب کا مضمون ہے جو مجلس ترقی ادب، لاہور کے سہ ماہی مجلّے ’صحیفہ‘ کے ۳۶ ویں شمارے بابت جولائی ۱۹۶۶ء میں (صفحہ ۵۲ تا ۵۹) چھپا۔

سجاد باقر رضوی بھی ایک خاص طبقے میں کافی مقبولیت اور شہرت رکھتے ہیں اور اورینٹل کالج میں استاد ہیں، معلوم نہیں کس مضمون کے۔ اس مضمون کے مقابل انگریزی اقتباسات Franz Rosenthal کی کتاب ’Humor in Early Islam‘ سے ہیں، اقتباسات نہ کہیے، بلکہ اس کتاب کا پورا Appendix : On Laughter صفحہ ۱۳۲ تا ۱۳۸ درج کیا ہے۔ Rosenthal کی مذکورہ کتاب فلاڈلفیا سے یونیورسٹی آف پنسلوانیا پریس سے چھپی، اس کا پہلا امریکن ایڈیشن ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔

تیسرا مضمون ’امانت لکھنوی‘ پر ہے۔ اس کے مصنف سید وقار عظیم صاحب ہیں اور یہ

مضمون اردو انسائیکلوپیڈیا اسلام (پنجاب یونیورسٹی) کے جلد ۳ میں صفحہ ۲۳۱ تا صفحہ ۲۳۳ (۱۹۶۷ء) میں چھپا۔ اس کے مقابل دوسرے کالم میں جو عبارت درج ہے، وہ سید مسعود حسن رضوی ادیب کی کتاب 'لکھنؤ کا عوامی اسٹیج' سے ہے۔ ادیب صاحب کی یہ کتاب ۱۹۵۷ء میں سلیمی پریس، الہٰ آباد سے شائع ہوئی۔

اس مجموعے میں یہی کچھ نوادرات پیش کر سکا ہوں لیکن جلد ہی دوسری قسط پیش کی جائے گی۔ امید ہے قارئین کرام اس سے استفادہ کریں گے۔

مجھے معلوم نہیں کہ ممتاز لیاقت کی اس مہم کی دوسری قسط منظر عام پر آئی یا نہیں۔ زیر نظر کتاب میں سید وقار عظیم کے طویل مضمون یا مقالہ 'تاریخی ناول اور اس کا فن' کا محاسبہ ایک سو سے زائد صفحات پر مشتمل ہے، جسے مکمل پیش کرنا میرے حوصلے سے باہر ہے۔ لہٰذا یہاں اس کے کچھ صفحات نمونتاً نقل کیے جا رہے ہیں، تا کہ قارئین پر واضح ہو جائے کہ بقیہ صفحات پر بھی اسی طرح 'چہ دلاورا ست دزدے کہ بکف چراغ دارد' کے نقوش ثبت ہیں۔ البتہ بقیہ دو مضامین کا محاکمہ مکمل پیش کیا جا رہا ہے۔

اس کتاب کو فراہم کرنے کے لیے میں کراچی اردو لغت بورڈ کے مدیر اعلیٰ عقیل عباس جعفری صاحب کا شکر گزار ہوں جنھوں نے میری درخواست پر اس کی فوٹو کاپی مرغوب علی صاحب (نجیب آباد) کے ہاتھوں مجھ تک پہنچائی۔ (مدیر)

'تاریخی ناول اور اس کا فن': سید وقار عظیم

ممتاز لیاقت

'تاریخی ناول اور اس کا فن'

The Art and Practice of 'Historical Fiction

......لیکن ذرا غور کیجیے تو قصور وار وہ پہلا قصہ گو نہیں جس نے انسانی دنیا کو تاریخی قصہ گوئی کا تصور دیا۔ قصور وار اور خطا کار تو وہ ہیں جنھوں نے ایک سیدھے سادے رومان انگیز تصور کو علمی اور ادبی دنیا کا سب سے بڑا عذاب بنا دیا۔ اس سادہ و دلکش رومان اور تاریخی ناول کے پُر پیچ تصور میں جو زمین آسمان کا فرق نظر آتا ہے، وہ سدا سے یوں نہیں تھا۔ اس لیے کہ انسانی معاشرے کے نسبتاً سادہ اور بے داغ اور ہموار و استوار دور میں کہانی اور تاریخ کو ایک ہی حقیقت کے دو رخ سمجھا جاتا تھا اور ہسٹری اور اسٹوری دونوں کا محرک اور ماخذ تخلیق و تفتیش کا فطری جذبہ تھا۔ تاریخ انسانی زندگی کی کہانی تھی۔ اور یہ کہانی سنانے والا مورّخ۔ کہانی سنانے والا جب تک اپنی کہانی میں وہی باتیں کہے جو سچ ہیں، حقیقت اور صداقت پر مبنی ہیں اور جن کی صداقت تحقیق و جستجو کی کسوٹی پر کھری اترتی ہے۔ کہانی سنانے والا بیک وقت قصہ گو بھی ہے اور

And the first historical novelist was the first man or woman who embroidered the grament of plain fact with a little imaginative lying and turned that fact in to a 'story'. (p,30)

History is the story of man upon earth, and the historian is he who tells us any chapter or fragment of that story. (p. 12)

Facts relating to the past are history and the historian who steps beyond them steps into foriegn land. (p. 12)

Macaulay given a hint at the ideal

مؤرخ بھی۔ کہانی سننے والے اس کی کہی ہوئی بات کو یقین کے ساتھ سنتے ہیں اور اس سننے میں ایک لذت محسوس کرتے ہیں۔
انسانی زندگی سادگی کی جگہ رنگینی و پُرکاری کی لذتوں سے آشنا ہوئی۔ اور ہموار اور بے خطر راستوں کی جگہ سنگلاخ اور پُر پیچ راہوں میں گم رہنے میں زیادہ مزے لینے لگی۔ تو قصہ گو نے بھی حقیقت کی سادگی میں ہلکے ہلکے رنگ بھرنے شروع کیے۔ مشاہدے اور تجربے کی دکھلائی ہوئی سیدھی ڈگر سے ہٹ کر تخیل کی بنائی ہوئی پگڈنڈیوں پر بھی چلنا شروع کر دیا۔ اور اس طرح قصہ گو محض مؤرخ نہیں رہا۔ وہ مؤرخ کے علاوہ کچھ اور بھی بن گیا۔ ان کی سچائیوں میں تخیل کا عمل دخل شروع ہو گیا۔ اور حقیقت پہلے کے مقابلے میں کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں سامنے آنے لگی۔ اور بلاشبہ پہلے سے زیادہ دلکش بن کر آنے لگی۔ اور اس لیے ان دو طرح کی حقیقتوں کے مصور الگ الگ ناموں سے یاد کیے جانے لگے۔ کہانی کہنے والا جب ایسی کہانی سناتا ہے جس کی بنیاد سرتاسر سچائی پر ہے تو وہ قصہ گو بھی ہے اور مؤرخ بھی۔ لیکن جب وہ کہانی کہتے وقت حقیقت کے سیدھے راستے کو چھوڑ کر کبھی کبھی تخیل کی راہوں پر بھی چلنے لگتا ہے تو وہ محض قصہ گو ہے۔......

history: "The perfect historian must possese an imagination sufficiently powerful to make his narrative affecting and pictureaque; yet be must control it so absolutely as to content himself with the materials whichsays he finds, and to refrain from supplying defficiencies by additions of his own." (p. 14)

"The motives for falsifying history", Dean Inge, "are in exact proportion to the interest of posterity in knowing the truth. Falsified history has perhaps had more influence than true history." (p. 13)

Yet to my mind, the moment any chapter or fragment of that story wanders by a hair's breadth from exact and established fact, the historians ceases to be historian, and becomes an historical novelist. (p. 12)

......اس لیے اگر ہم یہ دیکھنا چاہیں کہ تاریخی ناول کیا ہے اور اسے ترقی کے شاہراہوں پر لے جانے والے شہسوار اسے کن کن راہوں سے لے کر نکلے اور کون کون سے مرحلے اور منزلیں

It is useful to know what has been done in the same field, to trace origins and developments, and to study criticisms. A wide reading of the historical novel in

طے کی ہیں تو ہمیں مغرب کے فنکاروں و فن شناسوں سے رجوع کرنا ہوگا۔ ان سینکڑوں تاریخی ناولوں پر نظر ڈالنی پڑے گی جنھوں نے تاریخ سے بھی زیادہ دلوں کو مسخر و مسحور کیا۔ اور ان اہل فن اور اہل بصیرت کی باتوں پر بھی کان دھرنے ہوں گے جنھوں نے اپنے تجربے اور غور و فکر کی بنا پر ہمیں بتایا ہے کہ تاریخی ناول کیا ہے اور اس میں اور تاریخ میں کیا رشتہ ہے۔......

all its stages added by the estimates of men competent to judge is immensely useful. (p. 81)

......اناطول فرانس (Anatole France) نے تاریخی ناول کی تعریف کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ 'تاریخی قصہ گوئی ایک فن ہے جو تخیل کی رہنمائی میں تخلیق ہوتا ہے۔'' انگلستان کے مشہور ناولسٹ آرنلڈ بنیٹ (Arnold Bennet) نے قصہ گوئی کی اس صفت کے ایک پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''تاریخی ناول ایک ایسا قصہ ہے جس میں ماضی کا ایک عہد دوبارہ جنم لیتا ہے۔''

One might begin by substituting the words "Historical Fiction" for "History" in Anatole France's saying, "History is an art and should be written with imaginations." (p. 15)
Mr. Arnold Bennett...considers that the first thing about an historical novel is that the author re-create in it an age in which he did not live. (p. 15)

اناطول فرانس اور آرنلڈ بنیٹ کے تصورات کو یکجا کر کے دیکھا جائے تو ان میں بعض باتیں مشترک نظر آتی ہیں، مثلاً اناطول فرانس کی تعریف میں تخیل کی کارفرمائی کی طرف جو واضح اشارہ ہے، وہ گو بنیٹ کے الفاظ میں بظاہر موجود نہیں لیکن اس نے قصہ گو کے تخلیقی عمل کے جس پہلو پر زور دیا ہے، اس سے تخیل کی اہمیت خود بخود واضح ہو جاتی ہے۔ کسی فنکار کے لیے ماضی کے کسی عہد کی ایک ایسی تصویر کھینچنا کہ وہ ناظر یا قاری کی آنکھوں میں پھر جائے، صرف اسی طرح ممکن ہے کہ وہ اپنے تخیل کی مدد سے وہ

Both of these seems to me on the whole good working defination, though Mr. Arnold Bennett considers that the first thing about an historical novel is that the author re-create in it an age in which he did not live. (p. 15

جزئیات یکجا اور مرتب کرے جن سے ماضی کے اس مخصوص عہد کا نقش مکمل ہوتا ہے۔......

......ماضی کی یہ داستان پڑھنے والوں کو تاریخ کی کتابوں میں بھی مل جاتی ہے لیکن تاریخ کے اوراق کے مطالعے سے جو ماضی ہماری نظر کے سامنے آتا ہے، اس میں زندگی کی کمی ہوتی ہے۔ تاریخ پڑھ کر ہمارے ذہن کا خزانہ پہلے کے مقابلے میں پُرثروت ہوجاتا ہے۔ اس کے بیش بہا دفینے میں چند نادر و آبدار موتیوں کا اضافہ ہوجاتا ہے۔ لیکن اس کے مطالعے سے زندگی سحر اور رومان بن کر ہمارے سامنے نہیں آجاتی۔ ایک تاریخی ناول نگار کے نزدیک ناول نگار پر "ماضی کی ازسرِنوتعمیر" (Reconstruction of the Past) کا جو فنی فریضہ عائد ہوتا ہے، وہ مؤرخ کے منصب اختیار اور مکان سے باہر ہے۔

Historical Fiction deals imaginatively with past and can follow paths where tresspass Boards confront the Pedestrian historian. The novelist has a wider range, he may set foot in the preserves of history, but on one condition; he may not, make his baitation there or may only build if put of his house stands within the demense of imagination. (p. 13)

John Buchan has said that an historical novel is simply novel with attempts to reconstruct the life and recapture the atmosphere, of an age other than that of writer. (p. 15)i

ماضی زندگی پر موت، انقلاب اور حوادث نے دبیز سے دبیز پردے ڈال کر اسے انسان کی نظر سے اوجھل کردیا ہے۔ اور جو چیز نظر سے اوجھل ہے، انسانی فطرت کی آرزومندی اسے حد درجہ حسین اور پُرکشش بنادیتی ہے۔ حسنِ مستور کے بےحجاب کو دیکھنے کی یہی تمنا اسے تاریخ اور اس کے ماخذوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن تمنا ناکام و نامراد و تشنہ و ناآسودہ لوٹتی ہے کہ تاریخ ماضی کی جو اسے تصویر دکھاتی ہے، وہ نہ حسین ہوتی ہے نہ دلکش۔ تاریخ کا دکھایا ہوا ماضی پُرشکوہ اور مہیب تو ہوتا ہے لیکن پُر حیات ہرگز نہیں ہوتا۔ اس کی مثال پوست و استخوان کے

Fashions, costumes, habits, systems have passed and altered; death and change have cast their glamour and the haze of distance over a by-gone day. (p. 16-17)

A real effort is being made by those educationalists who possess the historic sense themselves to make history interesting, and no longer a valley of dry bones...Strings of dates have been given preference over vivid and significant pictures. (p. 268)

اس ڈھانچے کی سی ہے جس میں نہ گوشت کی نرمی ہے نہ خونِ رواں کی گرمی۔ بجلیوں کی جس چمک دمک کا نظر افروز نظارہ کرنے اور سازوں کی جس جھنکار کی دل نشیں صدائیں سننے کی آرزو انسان کو ماضی کی طرف دوڑاتی ہے، اس سے اس کی آنکھیں ترستی اور اس کے کان محروم رہتے ہیں۔

The past of our country was being made real to them (children) in a way no dry list of dates and of names could ever have made it real. (p.269)

تاریخ کا نقطۂ نظر عام انسانی نقطۂ نظر سے مختلف اور دردمندی اور سوز و گداز سے خالی ہوتا ہے۔ مؤرخ کی نظر صرف شاہوں اور کج کلاہوں پر پڑتی ہے۔ بندگان کوچہ گردی کی اس کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں، اس لیے تاریخ کے اوراق ان کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا درایت پسند ذہن صداقت کے مقابلے میں روایت کو غیر معتبر سمجھ کر رد کرتا ہے اور اس طرح اپنے سینے کو رومان کے ایک مستقل خزانے سے خالی رکھتا ہے۔ اہم اور غیر اہم، معمولی و غیر معمولی، موثر و غیر موثر کے متعلق اس کا انداز فکر نفسیاتی یا جذباتی ہونے کے بجائے علمی، منطقی اور خشک ہوتا ہے۔ اور اسے اس کا ندازہ نہیں ہوتا کہ زندگی کی بظاہر بے حقیقت اور بےمعنی چیزیں انسانی زندگی پر کتنا گہرا اور دیرپا اثر ڈالتی ہیں۔

Thus history, at all events, as conceived by the older historians, gives a very partial pictures, ignoring the ordinary, every day man. (p. 155)

It cannot stretch points in favour of traditions yet tradition is of immense value and importance. (p. 9-10)

یہی وجہ ہے کہ تاریخ کی بتائی ہوئی تصویریں عموماً ادھوری ہوتی ہیں۔ کولڈ اسٹیل (Cold Steel۔ یہ ناول کا نام ہے، فاضل مضمون نگار نے اسے آدمی سمجھ لیا ہے: مرتب) نے ایک جگہ تاریخ کی ایسی خامی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ علمی مؤرخ نے اکثر تاریخ کے دلچسپ ترین اور اہم ترین واقعات کی طرف

Mr. M.P, Shiel in the opening paragraph of his curious historical novel of Henry the Eight's time, "Cold Steel", begins by saying, "The literary historians have not always recorded the most interesting or the most important facts of history. (p.155)

سے اغماض برتا ہے۔

یہاں اہم ترین واقعات سے مراد وہ واقعات ہیں جو مؤرخ کو تو اہم معلوم نہیں ہوتے لیکن اپنی اثر انگیزی کے اعتبار سے دلچسپ بھی ہوتے ہیں اور اہم بھی۔ اس طرح کے واقعات کی کمی یا زندگی کے ایسے پہلوؤں طبقوں اور شخصوں کی طرف سے بے توجہی اور بے اعتنائی کی بدولت تصویر بنانے اور اس طرح ماضی کو ایک نئی زندگی دینے یا ماضی کو نئے سرے سے تعمیر کرنے سے قاصر رہتی ہے اور یہی بات ہے جسے ڈوما (Duma) اور ہیوگو (Hugo) جیسے صاحب بصیرت اور ماضی شناس داستان سراؤں نے اپنے اپنے انداز میں کہہ کر یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ مؤرخ چونکہ ایک بنی بنائی فرسودہ ڈگر پر چل کر حقائق کا مشاہدہ کرتا ہے، اس لیے زندگی کا بہت محدود حصہ اس کی آنکھوں میں آتا ہے اور زندگی کو زندگی بنانے والے تفصیلات اور جزئیات تیزی سے اس کی نظر کے سامنے سے گزر جاتی ہیں، اور وہ ان سے متاثر نہیں ہوتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ زندگی کے متعلق (یعنی ماضی کی زندگی کے متعلق) وہ جو کچھ کہتا ہے، وہ نہ مکمل حقیقت ہے اور نہ پڑھنے اور سننے والوں کے لیے دلچسپ، جاذب توجہ موثر اور دل نشین۔

نقطۂ نظر کے اس فرق کے علاوہ مؤرخ کے متعلق ایک بات بھی عام طور سے کہی جاتی ہے اور اس سے تاریخ کی تخلیق کا سارا انداز اور اسلوب متاثر ہوتا ہے۔ تاریخ پر یہ اعتراض عام ہے کہ وہ کسی نہ کسی مقصد کے تحت یا کسی نہ کسی نظریے کی تائید

Duma said patronizingly of Lamaztine's history of the Girondir: that author had raised history to the dignity of fiction, and remarked elsewhere that the historical novel was not only more interesting than history, but more accurate. In one passage Victor Hugo makes the same or a similar claim. (p. 152)

A great deal of our history is written with bias and a special

میں لکھی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ کبھی تو یہ ہوتا ہے کہ ماضی کے چھپے ہوئے دفینے میں سے ایک خاص مزاج اور مسلک کا مؤرخ اپنے کام کی چیزیں نکال کر صرف انھیں ابھارتا اور اجاگر کرتا ہے، اور اس لیے ماضی کا وہی رخ سامنے آتا ہے جسے مؤرخ کی توجہ نے منور کیا ہے۔

کبھی ایسا ہوتا ہے کہ مؤرخ کی منطق ماضی کے واقعات کے شیرازے کو بکھیر کر اس کا ایک انوکھا اور نرالا تانا بانا بناتی اور اپنے خاص صغریٰ و کبریٰ سے نئے نتیجے اخذ کرتی اور دنیا کو نئے طلسم دکھاتی ہے۔ تاریخ کی یہ مقصد آفرینی (جسے غیر شاعرانہ زبان میں مؤرخ کے مخصوص تعصبات کہا جا سکتا ہے) واقعات میں تراش خراش کرتی اور تاویل و توجیہہ سے ان میں نئے پہلو نکالتی ہے۔ ضرورت پڑنے پر واقعات کا اختراع و ایجاد بھی جائز سمجھ لیا جاتا ہے، اور مبالغہ آرائی کی حد سے گزر کر دروغ بافی سے تانا بانا جوڑا جاتا ہے۔

اور اسی لیے خود مؤرخوں نے بھی اس مقدس اور محترم فن کا ذکر ایسے مضحکہ خیز انداز میں کیا ہے کہ سچ مچ تاریخ حقیقت، صداقت اور سچ کی محافظ اور پاسبان ہونے کی دعویدار ہوتے کے باوجود مبالغہ، دروغ گوئی اور کذب وافر کا ایک بے معنی انبار معلوم ہونے لگتی ہے، لیکن افراط و تفریط سے گزر کر حقیقت کی کھوج لگانے کی کوشش کی جائے تو یہ نتیجہ نکالنے میں کسی کو تامل نہیں ہوگا۔ اور یہ نتیجہ نکال کر ہم یقیناً مؤرخ کی عظمت و اہمیت میں کمی کرنے کے مجرم بھی نہیں ٹھہریں گے کہ تاریخ ماضی کا آئینہ ہو کر بھی دھندلا آئینہ اور تصویر ہوتے ہوئے بھی ادھوری تصویر ہے۔

purpose. (p. 159)

W.J. Dawson in his "Makers of English Fiction" says that he regarded history as a treasure for the plunderer, who naturally takes whatever he wants and rejects what is useless to him. (p. 157)

There had been the early sense, often in an exaggerated and morbid or even nightmare form, of the glamour, the pathos, the mystery of the past. (p. 23)

Sir Robert Walpole told his son to "read anything but history, for history must be false." Lord Chesterfield said, "History is only a confused heap of facts." Carlyle has told us that "it is the essence of innumerable biographics; a distillation of rumours; the letter of instructions which the old generation write and posthumously transmit to the new." (but how bad their writing sometimes is!) and that even song books and treatises on mathematics are historical documents; he reminds us also that Clio, the Muse of History, is the daughter of Memory.

William Painter spoke of "histories which by another term

وہ ماضی کے کسی خاص عہد کو از سرنو زندہ کرنے سے عاری ہے۔ وہ اپنے پڑھنے والوں کو یہ محسوس کرنے کا موقع نہیں دیتی کہ وہ ماضی کے کس عہد میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔

ماضی کو قاری کے لیے حقیقی بنا دینا اس کے دائرہ تصور و عمل سے خارج و بعید ہے۔ قصہ گو نے تاریخ کی دنیا میں قدم رکھ کر مؤرخ کی ان ساری کوتاہیوں کی تلافی کی ہے۔ اس نے عہد حاضر کے لیے عہد ماضی کی زندگی کی از سرنو تعمیر کی ہے۔ اس نے تاریخ کی بنائی ہوئی ادھوری تصویر اور دھندلے نقش کو رنگینی اور جلا دے کر زیادہ جاذب اور دلکش بنا دیا ہے۔ اس نے آج کے انسان کو گزرے ہوئے کل کی زندگی میں روز و شب بسر کرنے اور اسے پوری طرح جاننے پہچاننے کی لذت اور نعمت سے آشنا کیا ہے۔ گزرے ہوئے وقت میں جو آب و تاب اور جو جھنکار ہے، قصہ گوئی کی رنگینی تخیل اور وسعت تصور کی بدولت ہماری آنکھوں نے دیکھی اور کانوں سنی ہے۔ عہد رفتہ کی یاد میں جو سحر اور گم گشتگی ہے، وہ اس قصہ گو کے طفیل جس نے تاریخ کو اپنے قصے کا موضوع بنایا ہے، ہم پر ارزاں ہوئی ہے اور ہم نے مؤرخ کے بنائے ہوئے استخواں و پوست کے ایک بے جان ڈھانچے میں گوشت کی نرمی اور خون کی گرمی دیکھی ہے۔ اور پھر ہمیں یہ بھی پتہ چلا ہے کہ ماضی کی تعمیر و تشکیل میں صرف خواجگی کا نہیں بندگی کا بھی ہاتھ ہے۔ اور شاہی وزیری امیری کے شکوہ و جلال کے پیچھے گداؤں کے دست و بازو کارآزما و کارفرما ہیں۔

I call novels," Lord Plunket called histories an old almanac, and Dr. Johnson described historians as almanac makers. Sir Thomas Browne was impatient of the records of history, which, he said, set down things that ought never to have been done, or never to have been known. (p. 13-14)

There has been the capacity however, limited to recapture some of the spirit of the past in words. (p. 23)

To make the past present, to bring the distant near, to place us in the presence of a great man, or on the eminence which overlooks the field of a mighty battle, to invest with the reality of flesh and blood things whom we are too much inclined to consider as personified qualitites in an allegory, to call up our ancestors before us with all their peculiarities of language, manners, and grab to show us over their houses, to seat us at their tables, to rummage their old- fashioned wardrobes, to explain the uses of their ponderous furniture, these parts of the duty which properly belongs to the historian have been appropriated by the historical novelist. (p. 156)

تاریخی قصہ گو یا تاریخی ناول نگار نے مؤرخ کے میدان میں قدم رکھ کر یا اپنے میدان میں رہتے ہوئے تاریخ کو اپنا موضوع بنا کر مؤرخ کی جن کوتاہیوں کی تلافی کی ہے، اس کے ادھورے کام کو جس طرح مکمل کیا ہے، زندگی کو فنا کے عہد سے نکال کر اسے بقائے دوام کے جن تقاضوں سے آشنا کیا ہے، اور اس طرح اپنے فن کے لیے سحر و اسرار کی جو دلکشی حاصل کی ہے، اس کے لیے اسے عمریں صرف کرنی پڑی ہیں۔

But the novelist may, if he have the skill, take an inarticulate mob which the serious historian cannot individualize, and make it speak and act and have separate identities through men and women who, while true and alive, are nevertheless the inventions of his imagination. (p. 238)

اور بس۔ اگرچہ یہ سلسلہ جیسا کہ بتایا جا چکا ہے، 'بکف چراغ دارد' میں ایک سو سے زیادہ صفحات پر پھیلا ہوا ہے لیکن ہمیں کون سا اس مخصوص سرقے کا تاج محل کھڑا کر کے اسے دنیا کے سات عجائبات میں شامل کرانا ہے، ایسے کئی دوسرے عجائبات بھی قطار میں کھڑے اپنی باری کے منتظر ہیں، سو ہم سید وقار عظیم کے اس 'تاریخی' سرقے کو یہیں چھوڑتے ہیں اور اگلی آسامی کی جانب 'نظر التفات' کرتے ہیں: مدیر

’ہنسی کے متعلق عرب حکما کے چند نظریات: سجاد باقر رضوی

ممتاز لیاقت

’ہنسی کے متعلق عرب حکما کے چند نظریات‘
سجاد باقر رضوی
[مطبوعہ ’صحیفہ‘، لاہور، جولائی ۱۹۶۶ء]

‘Humour in Early Islám
(Appendix : On Laughter)
Franz Rosenthal

ہنسی کے متعلق عرب نظریات میں ایک عیسائی عالم ایوب ادیسائی (Jobet Eddessa) کا نظریہ ہے۔
ایوب ادیسائی نویں صدی عیسوی کے اوائل میں سیریائی اور عربی دونوں زبانوں میں لکھا کرتا تھا۔ یہ عالم ہنسی کو دوران خون کی ہم آہنگی اور توافق مزاج کا نتیجہ بتاتا ہے، اور اس طرح اس کی محض جسمانی توضیح کرتا ہے۔
وہ اپنی تصنیف ’کتاب الخزائن‘ میں ہنسی کے جسمانی محرکات کا بیان ان الفاظ میں کرتا ہے، ’’ہنسی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ایک قسم کے مزاج حرکت دوری سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے کہ یہ ایک قسم کے توافق مزاج کا نتیجہ ہے۔ ہنسی جسم کو مسرت بخشتی ہے۔ جب جسم معتدل گدگدی سے لطف اندوز ہوتا ہے تو ہنسی کی لذت گدگدی کی لذت کے ساتھ شامل ہوجاتی

A Christian scholor, Jobet Eddessa, writing in Syriac and Arabic in the begining of the ninth century discussed laughter in Book of Treasures. It would seem that he tried to explain the phenomenon from purely physiological causes. The published text is corrupt but may be tentatively translated as follows:
"Laughter is a property, an acitivity resulting from the homogeneousness of circular motion, because it results from (some sort of) homogeneousness. Laughing gives pleasure to the body. Whenever the body derives pleasure from moderate titillation, the pleasure of laughter

ہے اور اس سے جسم متحرک ہوجاتا ہے۔‘‘
حکیم علی ابن ربان الطبری اپنی کتاب ’فردوس الحکمۃ‘ میں ہنسی کے موضوع پر لکھتے ہوئے اس کے اسباب میں جسمانی توجیہات کے علاوہ حیرت و استعجاب کے نفسیاتی محرکات بھی شامل کرتے ہیں، مثلاً مسکویہ اپنی کتاب ’تہذیب الاخلاق‘ میں یوں رقم طراز ہوتے ہیں: ’’اس شخص کی طرح جو کسی معمولی مسرت بخش، استعجاب پر شدت سے ہنستا ہے۔‘‘
علی ابن ربان الطبری لکھتے ہیں کہ ’’ہنسی طبعی خون میں جوش اور ہیجان پیدا ہونے سے آتی ہے۔ یہ ہیجان اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی شخص کوئی ایسی چیز دیکھے یا سنے جو اسے اپنی طرف مائل کرتے ہوئے متحیر اور متاثر کرے۔ اگر ایسے موقعہ پر وہ شخص اپنی قوت فکر کو کام میں نہ لائے تو ہنسی اس پر غالب آجائے گی۔‘‘
مندرجہ بالا اقتباس میں ہنسی کے لیے شرط اس بات کی ہے کہ انسانی قوت فکر معطل ہوجائے اور فکری قوت کے تعطل سے ہی ہنسی ممکن ہے۔
افلاطون کی ’ری پبلک‘ (Republic) کتاب وہم میں سقراط گلاکان سے گفتگو کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ’’انسان فطرت میں ایک ایسا اصول ہے جو ہنسی پیدا کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے اور یہ جسے تم تعطل کی مدد سے اس لیے روکتے ہو کہ کہیں تمھیں لوگ مسخرانہ سمجھ لیں، تھیٹر میں تعطل سے آزاد ہوکر ہنسی کی صلاحیت کو اجاگر کرتا ہے۔
اسی کے ساتھ ہی ایک کہاوت یہ بھی ہے کہ دنیا ان لوگوں کے لیے طربیہ ہے جو سوچتے ہیں اور ان کے لیے المیہ ہے جو محسوس کرتے ہیں۔‘‘

is added to the pleasure resulting from titillation and (laughter) moves the body."
The physician Ali b, Rabban al-Tabari who belonged to the following generation, dealt with laughter in his medical encyclopedia, "Firdaws al-hikmah". He introduced the psychological element of astonishment which recurs in the discussions of other scholars. According to al-Tabari, "Laughter is (the result of) the boiling of the natural blood (which happens) when a human being sees or hears something that diverts him and thus startles and moves him. If he then does not employ his ability to think in connection with it, he is seized by laughter."

اس کے معنی یہ ہوئے کہ طربیہ کا تعلق کسی نہ کسی طرح عقل وشعور سے قائم ہوتا ہے اور المیہ کا تعلق احساسات واقدار کی دنیا سے بنتا ہے۔

لہٰذا، اگر غور کیا جائے تو یہاں ایک تضاد پیدا ہوتا ہے یعنی یہ کہ طربیہ جو ہنسی کے مواقع فراہم کرتا ہے، ایک طرف تو منطقی و عقلی نہج پر وجود پاتا ہے مگر دوسری طرف یہی عقل منطقی نہج ہنسی کے روکنے کا سبب بھی بنتی ہے۔ ہم یہاں اس بات کو یوں سمجھ سکتے ہیں کہ طربیاتی عنصر اور ہنسی کو وجود میں لانے والی شے وہ عقلی و منطقی رجحان ہے جس کے تحت ہم کسی چیز کی اصلیت اور اس کے ظاہری حقیقت کے تضاد کو سمجھتے ہیں۔ اور یہی تضاد ہم میں ہنسی کی کیفیت اس وقت پیدا کرے گا جب ہم اس تضاد کو سالم طور پر قبول کریں اور اس کا منطقی تجزیہ نہ کریں۔

آگے چل کر حکیم علی ابن ربان الطبری مشائین کی اس تعریف کا حوالہ دیتا ہے جس کے مطابق انسان حیوان مناحک ہے۔ یہ تعریف ارسطو سے مستعار ہے جس نے یہ کہا تھا کہ تمام جانوروں میں سے صرف انسان ہی ہنس سکتا ہے۔

اسی زمانے میں معروف فلسفی الکندی نے اپنے رسائل 'الکندی الفلسفیہ' میں ہنسی کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے، "اگر دل کے خون میں توازن وصفا ہو، اور اس کے انبساط روح اس حد تک ہو کہ مسرت روح نمایاں ہو جائے تو اس کیفیت کو ہنسی کہیں گے۔ ہنسی کی اصل بنیاد جسمانی محرکات پر ہے۔"

نویں صدی عیسوی کے نصف آخر کا ایک طبیب اسحاق عمران اپنی کتاب 'مالیخولیا' میں معمول سے

This is followed by a reference to the famous peripatetic defination of man as a laughing animal (zoion gelashkon) which had its origin in Aristotle's remark that man alone of all animals is able to laugh (cf. De partibus animalium 673a 8 and 28) At about the same time, the great Kindi, included a definition of laughter in his little treatise on defination. It runs as follows: "Laughter-An even-tempered purity of the blood of the heart together with an expansion of the soul to a point where its joy becomes visible. It has a

زیادہ ہنسی کو جنون کی ایک قسم بتاتا ہے۔ ابن عمران بچوں کی ہنسی اور نشے کی حالت کی ہنسی کا ذکر کرتے ہوئے اسے روح کی مسرت سے تعبیر کرتا ہے جو ان کے جسم یا خون کے اعتدال مزاج سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد وہ ہنسی کی ایک طویل تعریف یوں کرتا ہے:

"ہنسی کی تعریف یہ ہے کہ یہ روح کا وہ تحیر ہے جو کسی ایسی چیز کو دیکھ کر پیدا ہو جو اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔ (تعجب النفس) من شئی لم یقد وله ضبطاً۔"

پلیڈس کی تعریف کے مطابق ہنسی ایک ایسی چیز ہے جو منطق کے تابع نہیں۔ (الضحك امر لا تدبر لا الحكمته)

میرا خیال ہے کہ میری تعریف پلیڈس کی تعریف سے زیادہ واضح ہے۔ ہنسی نفس ناطقہ کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ عضو جو اسے پیدا کرتا ہے، طحال ہے۔

پلیڈس کے قول کے مطابق ہنسی کا فعل طحال سے اس وقت پیدا ہوتا ہے، جب متخیلہ بروئے کار آئے یا ہنسی جگر کے فعل کا نتیجہ ہے، کیوں کہ جگر خون پیدا کرتا ہے اور زائد خون کو اپنے صحیح مقامات پر صفرا اور سودا کے درمیان تقسیم کر دیتا ہے یا یہ فعل دل کرتا ہے، کیوں کہ دل جو خون مہیا کرتا ہے وہ زیادہ صاف، رقیق اور جگر کے خون سے بہتر ہوتا ہے اور اس لیے ہمیں روح حیوانی کی فراوانی ہوتی ہے۔

یہ حرات عزیزی کا مقام بھی ہے جو روح حیوانی کا جوہر ہے اور روح حیوانی کا مقام بھی۔

ہنسی کے لیے مادہ اور ثقل کا کام وہ خالص معتدل

physiological origin.

A younger contemporary of the afore-mentioned scholars, the physician Ishaq b. Imran, who wrote in the second half of the ninth century, discussed excessive laughter as a symptom of the work is still unpublished, the passage in question has long been known in the west, since it was included by constantinus Africanus in his compilation on the subject of melancholy. Ibn Imran briefly refers to the laughter of children and people who are intoxicated, and explains it as the result of "the joy of the soul because of the even temper of their bodies (or, their blood)." Then, as a digression, he adds a long formal defination of laughter: "Laughter is defined as the astonishment of the soul at (observing) something that it is not in a position to understand clearly (*ta'ajjubu n-nafsi min shay'in lam yuqaddar lahd dabtuhu*). Palladius defines laughter as something not governed by logic (*ad-dahku amrun la tudabbiruhu l-kalimata*). I think that my defination is much clearer than that Palladius. Laughter is produced by the rational soul. The organ (adah) producing it is

المزاج خون انجام دیتا ہے جو تمام جسم میں تقسیم ہوتا ہے۔

ہنسی کی تکمیل اس وقت ہوتی ہے جب ہنسی کے دوران روح کو اس کے معنی اور مقصد کا ادراک ہو جائے اور یہ واضح ہو جائے کہ یہ مقصد مزاحیہ ہے یا سنجیدہ؟

ابن عمران کی اس تعریف میں تین باتیں اہم ہیں۔ پہلی یہ کہ ہنسی کسی ایسی چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے جو اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔

دوسری یہ کہ ہنسی نفس ناطقہ کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔

تیسری یہ کہ ہنسی کی تکمیل اس کے معنی اور مقصد کے ادراک سے ہوتی ہے۔

اسی طرح ابن عمران مغرب کے ان مفکرین سے قریب تر ہے جو ہنسی کا تعلق، انسانی عقل سے قائم کرتے ہیں۔ اور ساتھ ہی وہ اس بات کو بھی واضح کرتا ہے کہ منطقی تجزیے سے ہنسی ختم ہو جاتی ہے جب کہ اس کے مفہوم کا کلی ادراک ہو جائے۔

شاید اسی لیے ابن عمران یہ کہتا ہے کہ ہنسی اس چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے جو اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔ اور صرف اسی کسی چیز کا تھوڑا بہت شعوری ادراک اور ساتھ ہی تحیر بیک وقت موجود ہو سکتا ہے۔ اور اسی لیے ابن عمران اس تضاد کا شکار نہیں ہوتا جسے ہم علی ابن ربان الطبری کے یہاں پاتے ہیں۔

ابن عمران کے ایک اور شاگرد حکیم اسحٰق بن سلیمان الاسرائیلی نے بھی ہنسی کی ایک اور تعریف پیش کی ہے۔ یہ اس کی کتاب مبادیات

the spleen, after the imagination has been put to work; or the liver, as it generates blood and distributes the surplus blood to its proper place among the yellow bile and the black bile; or the heart, as the blood distributed by it is purer, thinner, and better than the blood of the liver and contains more of the animal spirit, and it also is the seat of the innate heat, which is the substance (jawahar) of the animal spirit, and the seat of the animal spirit itself. The matter (maddah) and gravitational force (thiqal) severing laughter is the pure, even-tempered blood that is distributed all over the body. Its end (*tamam*) is the awareness of the soul, when laughing, of the meaning of its laughter by gaining clarify about its pupose as either humorous or serious."

A famous student of Ibn Imran, the physician Ishaq b. Sulayman al-Isra'ili, also produced a defination of laughter. It is found

میں موجود ہے۔

اسحٰق اسرائیلی کا خیال یہ ہے کہ حزن جو جمود خون و حرارت عزیز کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے، وہ اسی مسرت کا متضاد ہے جو اس کی گردش دوران سے پیدا ہوتی ہے۔ حکیم اسحٰق اس بات پر زور دیتا ہے کہ حزن ہنسی کی ضد نہیں ہے۔

ہنسی کے موضوع پر ایک اور بحث جو ابن عمران کی بحث کے متعلق ہے، ایک اور بعد کی کتاب ابن المطر ان کی 'بستان الاطباء' میں بھی ملتی ہے۔

ابن المطر ان نے ہنسی کے جسمانی و نفسیاتی اسباب کا ذکر کرتے ہوئے ابن عمران کی مالیخولیا پر کتاب کا حوالہ دیا ہے۔ ابھی فی الحال یہ طے نہیں ہوا ہے کہ آیا ابن المطر ان نے ابن عمران کے نظریات میں اپنے طور پر توسیع کی ہے یا کہیں دیگر ماخذ سے بھی استفادہ کیا ہے۔ وہ اس ضمن میں مندرجہ ذیل فکر انگیز خیالات کا بھی اظہار کرتا ہے:

"ہنسی کا محرک نفس ناطقہ ہے اور اس لازمی مسرت کا سبب جو ایسے شخص کو حاصل ہے جسے اچھے قسم کا خون حاصل ہو، جگر اور طحال کے مزاج کا اعتدال، خون کو سوداویت سے پاک کرنے کی صلاحیت اور مزاج کا وہ اعتدال ہے جو جگر (طحال) تک پہنچنے والے خون کو جلنے نہیں دیتا۔ جب خون اپنی ابتدائی اور لطیف صورت میں اس تک پہنچتا ہے اور اس صورت میں کہ نہ جوش کھائے اور نہ کمزور ہو، اس کا رنگ چمکدار ہو اور اس کے بخارات لطیف اور چمک دار ہوں تو ایسی صورت مسرت کا ہی بنیادی اور اصلی سبب بنتی ہے۔

in his Liber elemetorum. Ishaq al-Israhli maintains that sadness, caused by the repression and inertia of the blood and the innate heat, is the opposite of joy, produced by their motion and circumlation. He stresses the fact that it is not the opposite of laughter... (p. 132-135)

A treatment of laughter is obviously related to that of Ibn Imran is found in a much later work, the Bustan al-atibba of Ibn al-Matran (d. 587/1191). Ibn al-Matran had just quoted Ibn Imran's work on melancholy when embarked upon his discussion of the physiological and psychological causes of laughter. Whether Ibn al-Matran expanded upon Ibn Imran's statement on his own or used some other additional source must remain undecided for the time being. He presents the following highly speculative ideas on the subject: "The reason causing laughter is the rational power, and the reason leading to the joy necessary in a person who procures for himself a blood substance of a good quality, is an even temper of the liver and a spleen able to clean (the blood) of its black bile and an even temper which does not bum (the blood)

وہ لوگ غلطی پر ہیں جو ہنسی کی اولین بنیاد ان اسباب میں دیکھتے ہیں جو متذکرہ بالا صورتوں میں خون پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ مسرت کے بعد ہنسی پیدا کرنے کے لیے روح کا استعجاب ضروری ہے۔

ہنسی کا صوری سبب قہقہہ ہے اور وہ حالت ہے جو کسی شخص کے چہرے سے ظاہر ہوتی ہے اور مسرت کی علامت ہے اور اس کے بعد کلام کی محرک بنتی ہے۔ سبب کلامی سے استعجاب روح کی ایک صورت پیدا ہوتی ہے جسے کلام فی نفسہ پیدا نہیں کرسکتا اور اس کو دوسرے خاصے کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے جو کہ کلام سے تعلق رکھتا ہے؛ یعنی ہنسی۔

اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ وہ لوگ اپنے احساس استعجاب کا ظاہر نہیں کرسکتے، کلام کو ہنسی کے ساتھ متعلق سمجھتے ہیں تا کہ اس استعجاب کے اظہار کا جو انھوں نے محسوس کیا ہے، کسی ایسی چیز سے تکملہ کریں جو ان کی روح کے احساس کو ظاہر کر سکے اور وہ چیز ہنسی ہے۔"

ابن المطر ان کی اس تشریح میں ایک بات اہم یہ ہے کہ وہ ہنسی کو استعجاب و حیرت پر مبنی سمجھتے ہوئے اسے کلام سے متعلق گردانتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر حیرت و استعجاب کا اظہار کلام کی صورت میں ممکن ہو تو ہنسی نہیں آئے گی، بصورت دیگر ہنسی اسی احساس استعجاب کا اظہار کرتی ہے جو کلام کی صورت میں اظہار نہیں پا سکتا۔

اس طرح ابن المطر ان کا یہ نظریہ کہ ہنسی کا تعلق نفس ناطقہ سے ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ اس

that comes to it. When the blood comes to it. When the blood comes to it in its most elementary and fine form which does not (however) cause it to be weak and boiling, with its color taking on a brilliant dye and its vapor becoming fine and also brilliant (?), this then is a primary, original cause of joy, and joy is primary, substantial (cause) of laughter. Those, however, who think that laughter has its primary origin in the mentioned causes affecting the blood are wrong, for after joy, laughter (requires) astonishment of the soul. The formal causes is tittering (qahqahah) and a state of happiness that shows in a person's face and indicates joy and, then provokes speech. The speech cause (*as-sabab al-kalami*) produces a form of astonishment of the soul which speech (as such) is unable to produce, and causes its expression through another quality related to speech namely, laughter. Thus, those who are unable to express the astonishment they feel are seen to associate (speech) whith laughter, in order to supplement the expression of the astonishment they feel with something

طرح صورت یہ بنتی ہے کہ کلام اور ہنسی دونوں کا تعلق نفس ناطقہ سے ہے اور اگر کلام حیرت و استعجاب کا اظہار نہیں کرسکتا تو یہ اظہار ہنسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اس سلسلے میں سب سے آخر میں ایک حساس فلسفی کو سنتے چلیے کہ وہ اس موضوع کے متعلق کیا کہتا ہے۔ وہ فلسفی ابو حیان التوحیدی ہے جو دسویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں گزرا ہے اور جس نے ایک خاص مختصر باب اپنی کتاب مقالات میں ہنسی کے متعلق لکھا ہے۔ اس کے نزدیک ہنسی متضاد جذبات کا نتیجہ ہے جو انسان میں اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب وہ کسی حیرت انگیز مظہر کی توجیہہ ڈھونڈ رہا ہو۔

ابو حیان التوحیدی ہنسی کا تعلق جذبۂ غضب کے ساتھ قائم کرتا ہے۔ اس کی کتاب کی ایک اشاعت سے اقتباس درج ذیل ہے:

"میں نے ابو سلیمان (المنطقی السجستانی) سے عرض کی کہ مجھے بتائیے ہنسی فی الحقیقت کیا ہے؟ اور انھوں نے مندرجہ ذیل جواب دیا۔

"ہنسی ایک ایسی قوت ہے جس کی ابتدا قوت نطق اور قوت حیوانی کے درمیان ہوتی ہے اور یہ اس طرح وجود میں آتی ہے۔ ہنسی روح کی وہ حالت ہے جو تجسس کے رجحان کی بنا پر وہ اختیار کرتی ہے۔ یہ تجسس استعجاب کے مترادف ہے۔

اس مفہوم میں ہنسی ایک طرف تو تعقل سے متعلق ہے اور دوسری طرف اس کی اساس وہ قوت حیوانی ہے جو انسانی جسم میں نفوذ کرتی ہے اور جو روح سے شروع ہوتی ہے۔ یہ قوت حیوانی یا تو داخلی سمت میں متحرک ہوتی ہے یا خارجی سمت

indicating the feeling in their soul, and this is laughter."

Finally, a sensitive philosopher may be given a hearing on what he has to say in coonection with the subject. He is Abu Hayyan al-Tawhidi, of the latter half of the tenth century, who devoted a special brief chapter in his Muqabasat to laughter. For him, laughter is the result of conflicting emotions generated in the wake of a person's speech for the explanation of a startling phenomenon, and it is related to anger. The text, according to the available unsatisfactory edition, reads:

"I asked Abu Sylayman (al-Mantaqi as-Sijistani) to explain what laughter actually was, and he dictated the following reply:

Laughter is a power originating in between the powers of reason and animality. This comes about as follows: Laughter is a state of the soul resulting from a searching attitude, it happens to assume. This searching attitude is identical with astonishment, and astonishment is identical with looking for the reason and cause of things that happens to occur. In this sense, laughter is connected with reason on the one

میں۔ اگر خارجی سمت میں اور یکا یک متحرک ہو تو یہ غصہ پیدا کرتی ہے اور اگر یہ بتدریج حرکت میں آئے تو مسرت اور خوشی پیدا کرتی ہے۔ اس کے برعکس اگر داخلی سمت میں اور یکا یک متحرک ہو تو یہ خوف پیدا کرتی ہے اور اگر بتدریج حرکت میں آئے تو یہ بے پروائی (استہزال) پیدا کرتی ہے اور اگر اس کا کھنچاؤ ایک بار داخلی سمت میں اور اس کے بعد خارجی سمت میں ہو تو یہ مختلف کیفیات پیدا کرے گی۔

ان کیفیتوں میں سے ایک ہنسی ہے، ہنسی اس وقت پیدا ہوگی جب دونوں قوتیں (کسی واقعے کے) سبب کی تلاش میں مختلف سمتوں میں عمل کر رہی ہوں۔ اور ایک وقت میں کوئی شخص یہ فیصلہ کرتا ہے کہ سبب یہ ہے۔ اور دوسرے لمحے یہ کہ ایسا نہیں ہے، تو اس کیفیت روح متحرک رہتی ہے۔ یہاں تک کہ غصہ کی صورت میں اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس لیے دو متضاد جذبات کی تحریک قہقہے کی حالت پیدا کرتی ہے جس کا اظہار بہت سے حسی تاثرات کے باعث چہرے سے ہوتا ہے لیکن غصہ ان سب پر یکے بعد دیگرے غالب آجاتا ہے۔''

ابوحیان التوحیدی ہنسی کا تعلق انسان کے نفس ناطقہ سے قائم تو کرتا ہے مگر اس کی ابتدا کو قوت ناطقہ اور قوت حیوانی کے درمیان بتلاتا ہے۔ دوسرے حکما کی طرح وہ بھی ہنسی کا سبب کسی حیرت انگیز مظہر کی توجیہہ بتاتا ہے مگر وہ ہنسی کا تعلق جذبۂ غضب سے قائم کرتا ہے اور اس طرح ایک بہت بڑے نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

hand. On the other hand, it depends upon the animal power and the (latter's) distribution (over the human body which starts) from the soul. The animal power moves in either an inward or an outward direction. If it moves in an outward direction and does so suddenly, it generates anger; if it does so by degrees, it generates joy and gaiety. On the other hand, if it moves in an inward direction and does so suddenly, it generates fear; if it does so by degrees, it generates unconcern (*istihzal*). But if it pulled once in an inward direction and then again in an outward direction, it generates various states. One of them is laughter. It is generated when two powers are pulled in different directions in search of reason (for some phenomenon). At one time, (the person in question) decides that the reason is such and such, and then again, that it is not so. In this state, the spirit moves about until it finally ends up at anger. For the movement of the two contrary motions produces a tittering (appearing) in the face because of the multiplicity of sensual impressions, but anger then gets the upper hand over them one by one."

'امانت لکھنوی': سید وقار عظیم

ممتاز لیاقت

'امانت لکھنوی'

[اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام]

ج۳، صفحہ ۲۳۱-۲۳۳، ۱۹۶۷ء

سید وقار عظیم

سید آغا حسن ولد میر آغا علی عرف میر آغا رضوی، سادات میں سے تھے۔ ان کے بزرگ ایران سے آئے تھے اور ان کے پردادا کے والد سید علی رضوی مشہد مقدس میں حضرت امام علی الرضا کے روضے کے کلید بردار تھے۔

امانت ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۵ء میں بمقام لکھنؤ پیدا ہوئے۔ تقریباً بیس سال کی عمر میں بیماری کے سبب ان کی زبان بند ہوگئی۔ اسی حالت میں مقامات مقدسہ کی زیارت کے لیے عراق گئے (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء)۔ بیان کیا جاتا ہے کہ ایک دن حضرت امام حسینؑ کے مزار پر دعا مانگ رہے تھے کہ ان کی زبان کھل گئی لیکن لکنت اس کے بعد بھی باقی رہی۔ سال بھر بعد عراق سے لوٹے، لیکن لکنت کی وجہ سے زیادہ تر گھر ہی میں رہتے اور اپنا وقت مشغلہ شعر و سخن میں صرف کرتے

'لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'

مطبوعہ الٰہ آباد، ۱۹۵۷ء

سید مسعود حسن رضوی ادیب

'اندر سبھا' کے مصنف سید آغا حسن امانت، میر آغا علی عرف میر آغا کے بیٹے اور میر طالب علی اچھوتی والے کے بھتیجے تھے۔ ان کے بزرگ ایرانی تھے۔ ان کے پردادا سید علی رضوی مشہد مقدس میں رہتے اور حضرت امام رضا کے روضے کی کلید برداری کا شرف رکھتے تھے۔ (ص۹)

امانت ۱۲۳۱ھ میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور بیس برس کی عمر تک تحصیل علم میں مصروف رہے، پھر بعض امراض باردہ کے سبب سے ان کی زبان بند ہوگئی۔ ۱۲۶۰ھ میں امانت نے عتبات عالیات کی زیارت کے لیے عراق کا سفر کیا۔ ایک دن امام حسینؑ کے روضے میں دعا مانگ رہے تھے کہ ان کی زبان جو تقریباً دس برس سے بند تھی، خود بخود کھل گئی۔ اب باتیں تو کرنے لگے مگر زبان میں لکنت ہمیشہ باقی رہی۔ ایک سال کے بعد وہ عراق سے واپس آئے اور واپسی سے سات آٹھ برس بعد ان کی حالت

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔"

اس لکنت کا ذکر امانت کے اشعار میں بھی بار بار آیا ہے۔ ایک رباعی میں اپنے گنگے پن اور زبان کھل جانے کے بعد بھی لکنت کے باقی رہنے کا حال یوں بیان کیا ہے:

ہے گنگ کبھی زبان کبھی الکن ہے
گویا کہ ازل سے ناطقہ دشمن ہے
ہوں محفل ہستی میں امانت وہ شمع
خاموشی میں بھی حال میرا روشن ہے

ایک تذکرہ نگار نے ان کی لکنت کو آبائی مرض بتایا ہے۔ ('خوش معرکہ زیبا')

چوالیس سال کی عمر میں امانت کا انتقال لکھنؤ میں ہوا اور وہیں دفن ہوئے۔ وفات پر بہت سے شاعروں نے قطعات تاریخ کہے۔ میر وزیر علی نور کے قطعے سے ان کے انتقال کا سال، ماہ، دن اور وقت معلوم ہوجاتا ہے۔ (سہ شنبہ ۲۸ جمادی الاول ۱۲۷۵ھ/۳ جنوری ۱۸۵۹ء وقت شام)

امانت کو پندرہ سال کی عمر میں شعر کہنے کا شوق ہوا۔ میاں دلگیر کے شاگرد ہوئے اور استاد نے امانت تخلص رکھا۔ شروع میں صرف نوحے اور

کے الفاظ میں یہ تھی کہ:

(شرح اندرسبھا)

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔" (ص۱۰)

انھوں نے ذیل کے شعروں میں اپنی اس حالت کی طرف اشارہ کیا ہے (ص۹)۔ ذیل کی رباعی میں بھی امانت نے اپنی زبان بند ہوجانے اور پھر زبان میں لکنت پیدا ہوجانے کا ذکر کیا ہے:

ہے گنگ کبھی زبان کبھی الکن ہے
گویا کہ ازل سے ناطقہ دشمن ہے
ہوں محفل ہستی میں امانت وہ شمع
خاموشی میں بھی حال میرا روشن ہے

(ملحقات مقدمہ ص۱۰، برصفحہ ۲۴۴)

تذکرہ 'خوش معرکہ زیبا' کے مؤلف سعادت خاں ناصر لکھنوی ان کی لکنت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں، "یہ مرض ان کا آبائی تھا۔" (ص۱۱)

امانت نے صرف چوالیس برس کی عمر پائی۔ ۲۸ جمادی الاول ۱۲۷۵ھ کو سہ شنبے کے دن شام کے قریب استسقا کے مرض میں ان کا انتقال ہوا۔ ان کے ہم عمر شاعروں نے قطعات تاریخ کہے۔ میر وزیر علی نور شاگرد فتح الدولہ محمد رضا برق کا کہا ہوا قطعہ ذیل میں نقل کیا جاتا ہے۔ اس سے امانت کا نام اور ان کے انتقال کی تاریخ، مہینہ، وقت اور دن بھی معلوم ہوجاتا ہے۔ (ص ۱۵)

امانت کو پندرہ سال کی عمر سے شعر کہنے کا شوق ہوا (ص۱۱)۔ ان کے والد اور اس عہد کے مشہور مرثیہ گو میاں دلگیر میں بہت مراسم تھے۔ وہ بیٹے

کہتے تھے، بعد میں غزلیں بھی کہنے لگے۔ زبان بند ہوجانے کے بعد شعر کہنے اور شاگردوں کی غزلوں پر اصلاح دینے کے سوا کوئی مشغلہ نہ تھا۔

تصانیف: (۱) ان کے بیٹے سید حسن لطافت کے بیان کے مطابق امانت نے سوسوا سو مرثیے کہے لیکن مرثیوں کا کوئی مجموعہ شائع نہیں ہوا۔ ان کے پندرہ قلمی مرثیے جن کے بندوں کی مجموعی تعداد ۱۷۵۵ ہے، پروفیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں محفوظ ہیں۔

(۲) دیوان (خزائن الفصاحت) جو پہلی مرتبہ ۱۲۸۵ھ میں چھپا، اصل میں ان کی غزلوں کا مجموعہ ہے لیکن ۱۲۸۵ھ میں چھاپا گیا۔ دیوان میں طولانی غزلوں کی کثیر تعداد کے علاوہ ایک عشقیہ خط مثنوی کی شکل میں، کئی مخمس، چند مسدس، ایک واسوخت، چند رباعیاں اور قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔ (ص۱۲،۱۳)

(۳) واسوخت امانت، جس کے تین سو سات بند ہیں، کئی بار چھپا ہے۔ سب سے قدیم اور صحیح نسخہ وہ ہے جو ۱۲۷۶ھ میں افضل المطابع محمدی کانپور میں چھپا۔

کو ان کے پاس لے گئے (انھوں نے) امانت تخلص تجویز کیا۔ کچھ دن تک صرف نوحے اور سلام کہتے رہے پھر طبیعت غزل گوئی کی طرف مائل ہوئی۔ جب ان کی زبان بند ہوگئی تو دن کا زیادہ حصہ شعر کہنے اور رات کے دو پہر شاگردوں کی غزلیں بنانے میں صرف کرنے لگے۔ (ص۱۱)

امانت کے مرثیوں کا کوئی مجموعہ شاید کبھی شائع نہیں ہوا لیکن اگر لطافت کا یہ بیان صحیح ہے کہ انھوں نے سوسوا سو مرثیے کہے تو نتیجہ یہ نکلے گا کہ امانت کے کلام میں مرثیے سب سے زیادہ ہیں۔ (ص۱۲) راقم کے کتب خانے میں ان کے پندرہ مرثیوں کے قلمی نسخے موجود ہیں جن کے مطلع بندوں کی تعداد کے ساتھ ذیل میں لکھے جاتے ہیں۔ (ص۲۴) (تعداد بند ۱۷۵۵) (ص۲۴،۲۵)

۱۲۷۸ھ میں امانت کا دیوان مرتب کر کے اس کا تاریخی نام 'خزائن الفصاحت' رکھا۔ وہ پہلی مرتبہ ۱۲۸۵ھ میں چھاپا گیا۔ دیوان میں طولانی غزلوں کی کثیر تعداد کے علاوہ ایک عشقیہ خط مثنوی کی شکل میں، کئی مخمس، چند مسدس، ایک واسوخت، چند رباعیاں اور قطعات تاریخ بھی شامل ہیں۔ (ص۱۲،۱۳)

واسوخت کو ۳۰۷ بندوں میں تمام کر کے ۱۲۶۳ھ میں ایک جلسہ منعقد کیا واسوخت امانت پچاسوں مرتبہ چھپا۔ جہاں تک مجھ کو علم ہے، اس کی سب سے اچھی، صحیح اور قدیم چھاپ وہ ہے جو مولوی محمد یعقوب کے اہتمام سے افضل المطابع محمدی، کانپور میں ۱۲۷۶ھ میں چھاپی گئی۔ (ص۱۳)

(۴) اندر سبھا (تصنیف ۱۲۶۸ھ) ان کی سب سے مشہور اور مقبول تصنیف ہے۔	۱۲۶۸ھ میں امانت نے اندر سبھا تصنیف کی جس کی بدولت ان کا نام باقی رہ گیا اور مدتوں باقی رہے گا۔ (ص ۱۴)
(۵) گلدستہ امانت (ترتیب و طبع ۱۲۶۹ھ) منتخب کلام کا مجموعہ ہے۔	۱۲۶۹ھ میں انھوں نے اپنے منتخب کلام کا ایک مجموعہ گلدستہ امانت کے نام سے مرتب کیا جو اسی سال چھپ کر شائع ہو گیا۔ (ص ۱۴)
(۶) شرح اندر سبھا، جو نثر میں اندر سبھا کا طولانی مقدمہ اور لکھنوی طرز انشا کا بڑا اچھا نمونہ ہے۔	نثر میں امانت کی کسی تصنیف کا پتہ نہیں چلتا لیکن انھوں نے 'اندر سبھا' کا جو طولانی مقدمہ 'شرح' کے نام سے لکھا ہے، وہ ان کی نثر نگاری اور انشا پردازی کا بہت دلکش نمونہ ہے۔ (ص ۱۵)
امانت کے کلام منظوم کی سب سے بڑی خصوصیت رعایت لفظی کا استعمال ہے، جس پر امانت نے بار بار فخر کیا ہے اور اسی وجہ سے دیوان کے سرورق پر انھیں 'موجد رعایت لفظی' لکھا گیا ہے۔ رعایت لفظی کا التزام انھوں نے غزلوں کے علاوہ واسوخت اور مرثیوں میں بھی کیا ہے۔ لفظی تعقید، بے مزہ مبالغہ آرائی اور تشبیہ و استعارہ کا بے مقصد صرف ان کے کلام کی عام خصوصیتیں ہیں، جنھوں نے اسے بے لذت بنا دیا ہے بلکہ کہیں تو اس میں متانت کی کمی بھی محسوس ہوتی ہے۔	رعایت لفظی کا بکثرت استعمال امانت کے کلام کی خاص خصوصیت ہے۔ ان کے دیوان کے سرورق پر ان کے نام کے ساتھ 'موجد رعایت لفظی' لکھا گیا ہے...... ان کو خود بھی رعایت لفظی کے استعمال پر فخر ہے (ص ۱۰)۔ امانت نے رعایت لفظی کا التزام اپنی غزلوں سے بھی زیادہ اپنے طولانی واسوخت میں کیا ہے (ص ۲۰)۔ امانت کے مرثیوں میں لفظی تعقید، بے لطف مبالغہ، بے مصرف استعارہ، بے مقصد تشبیہ، بے محل تخیل جگہ جگہ سامنے آ کر کلام کو بدمزہ کرتی رہتی ہے۔۔۔ رعایت لفظی کا التزام بھی بعض جگہ ناگوار صورت اختیار کر لیتا ہے اور کلام کو متانت کے درجے سے گرا دیتا ہے۔ (ص ۲۶)
(اندر سبھا) چھپنے سے پہلے بھی یہ مقبول تھا اور چھپنے کے بعد تو اس کی شہرت دور دور پھیل گئی اور اس کے تتبع میں بہت سی 'سبھائیں' لکھی گئیں۔	چھپنے سے پہلے ہی اس کی شہرت دور دور تک پہنچ گئی تھی (ص ۲۹) جب پہلی دفعہ چھپ کر نکلی تو اتنی مانگ ہوئی کہ اسی سال کئی مرتبہ چھاپی گئی۔ یہ 'اندر سبھا' کی مقبولیت ہی کا نتیجہ تھا کہ بہت سے لوگوں نے اس طرز کے ناٹک لکھ ڈالے۔ (ص ۲۱)
Friedrish Rosen نے اس کا ترجمہ جرمن	جرمن مستشرق، فریدرش روزن جس کا

زبان میں کیا اور اس پر ایک طویل مقدمہ لکھا۔ جرمن زبان میں ایک اور کتاب سویڈن کے ایک باشندے نے لکھی جو روم سے شائع ہوئی۔ ہندوستان میں بھی یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔ انڈیا آفس کی لائبریری میں اس کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں، اردو میں اس کے متعدد نسخے لکھنؤ، کانپور، آگرے، بمبئی، کلکتے، مدراس، دہلی، میرٹھ، لاہور، امرت سر، پٹنے اور گورکھ پور میں چھپے۔	قیام کچھ دن ہندوستان میں رہا، اس نے 'اندر سبھا' کا جرمن زبان میں ترجمہ کیا اور متن کتاب پر یورپی قاریوں کے لیے نوٹ لکھے اور مقدمہ کتاب میں ہندوستانی ڈرامہ کے موضوع پر تفصیلی بحث کی۔ (ص ۱۳۱) جرمن زبان میں (ایک اور کتاب جس کا مصنف) سویڈن کا باشندہ ہے، اس نے روما سے شائع کی۔ (ص ۱۳۲) روزن نے مختلف مطبوعوں میں چھپے ہوئے سولہ نسخوں کی فہرست دی ہے جن میں چار ناگری خط میں تھا۔ انڈیا آفس لائبریری لندن میں 'اندر سبھا' کے اڑتالیس مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔ (ص ۱۱۹) مذکورہ بالا نسخے جن شہروں میں چھپے، ان کے نام حروف تہجی کی ترتیب سے یہ ہیں: آگرہ، امرت سر، بمبئی، پٹنہ، دہلی، کانپور، کلکتہ، گورکھ پور، لاہور، لکھنؤ، مدراس، میرٹھ۔ (ص ۱۱۵)
جب چند پارسیوں نے بمبئی میں تھیٹر کمپنیاں قائم کیں تو اندر سبھا کو بار بار اسٹیج کیا گیا اور اس کی طرز پر بے شمار ڈرامے اردو میں لکھے اور اسٹیج کیے گئے۔ اس طرح گویا اردو میں ڈرامے کے پہلے دور پر اندر سبھا کی روایت کا گہرا نقش اندر سبھا کا جو نسخہ مختلف حیثیتوں سے صحیح اور مستند ہے وہ ۱۹۵۷ء میں کتاب نگر لکھنؤ سے شائع ہوا۔ [یہ نسخہ مسعود حسن رضوی کا وہی نسخہ ہے جس کے مقدمے کے اقتباس سامنے کے کالم میں درج کیے گئے لیکن فاضل مضمون نگار نے یہاں نام نہیں لیا۔]	جب بمبئی کے کچھ پارسیوں نے تھیٹر کی کمپنیاں قائم کر کے اردو ڈراموں کے لیے باقاعدہ اسٹیج مہیا کر دیا، تو ابتدا میں اس کے لیے مشہور قصوں اور مثنویوں سے ڈرامے تیار کیے گئے اور مقبول ناٹکوں میں ترمیم و تنسیخ، حذف و اضافہ کر کے ان کو اسٹیج کی ضرورتوں کے مطابق بنا لیا گیا۔ اردو ناٹکوں میں 'اندر سبھا' سے زیادہ مقبول کوئی ناٹک نہ تھا، اس لیے ہر کمپنی نے اس کو اپنے اپنے طور پر مرتب کروایا۔ (ص ۱۴۳-۱۴۴) ●●

اس کے بعد فاضل مضمون نگار نے مآخذ کی فہرست بھی دی ہے۔ اگر چہ اس موازنے کے بعد ظاہر ہے کہ فہرست کی کوئی حیثیت نہیں رہتی لیکن یہ مآخذ کی فہرست بھی مسعود حسن رضوی کی مذکورہ کتاب کے آخر میں دی گئی طویل فہرست میں سے انتخاب ہے۔ البتہ ایک دو نام اپنی طرف سے مضمون نگار نے تبرکاً بڑھا دیے ہیں۔ مآخذ درج ذیل ہیں۔

(۴) سعادت خان ناصر لکھنوی: سراپا سخن، مطبع نولکشور، لکھنؤ ۱۸۹۸ء	سراپا سخن: سید محسن علی محسن لکھنوی، مطبع نولکشور لکھنؤ، ۱۸۹۸ء (ص ۲۴۱)
(۵) سعادت خاں ناصر لکھنوی: تذکرہ خوش معرکہ زیبا، قلمی نسخہ، در کتب خانہ مشرقی، پٹنہ۔ (حاشیے پر امانت کا خودنوشت حال درج ہے)	خوش معرکۂ زیبا: سعادت خاں ناصر لکھنوی، قلمی نسخہ، کتب خانہ مشرقی، پٹنہ (اس نسخے میں حاشیے پر امانت کا حال غالباً مصنف کا لکھا ہوا ہے۔) (ص ۲۴۱)
(۶) خزائن الفصاحت (دیوان امانت) مطبع انوری، لکھنؤ۔	دیوان امانت (خزائن الفصاحت): سید آغا حسن امانت لکھنوی، مطبع انوری لکھنؤ، ۱۳۰۴ھ
(۷) مظہر علی سندیلوی: ایک نادر رونامچہ، سرفراز قومی پریس، لکھنؤ، ۱۹۵۴ء	ایک نادر روز نامچہ مظہر علی سندیلوی: مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی سرفراز، قومی پریس، لکھنو، ۱۹۵۴ء (ص ۲۴۲)
(۸) اندر سبھا: جرمن زبان میں ترجمہ و مقدمہ از لائپزگ ۱۸۹۲ء	اندر سبھا: مع ترجمہ و مقدمہ بزبان جرمن فریڈرش روزن، مطبوعہ لائپزگ، ۱۸۹۲ء
(۹) اندر سبھا اور شرح اندر سبھا، رسالہ اردو، اپریل ۱۹۲۷ء	رسالہ اردو: اورنگ آباد، جنوری ۱۹۲۴ء، اپریل ۱۹۲۷ (ص ۲۴۳)
(۱۰) مجلّہ ہماری زبان، دہلی، یکم نومبر ۱۹۴۴ء	ہماری زبان: دہلی، یکم نومبر ۱۹۴۴ء
(۱۱) بلوم ہارٹ: فہرست انڈیا آفس لائبریری، لنڈن، ۱۹۰۰ء	فہرست کتب خانہ انڈیا آفس لندن، (بزبان انگریزی) بلوم ہارٹ، لندن ۱۹۰۰ء
(۱۲) نورالٰہی محمد عمر: ناٹک ساگر، لاہور، ۱۹۲۴ء	ناٹک ساگر: نور الٰہی محمد عمر، لاہور، ۱۹۲۴ (ص ۲۴۲)
(۱۳) مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، سلیمی پریس۔	[فاضل مضمون نگار نے صرف یہی نسخہ استعمال کیا ہے اور مندرجہ بالا اقتباس مسعود حسن رضوی کی اسی کتاب 'لکھنؤ کا عوامی اسٹیج' سے ہیں۔]

یحییٰ تنہا علیگ کا 'آب حیات' سے سرقہ

سید حسن مثنیٰ ندوی

پیش نظر کتاب کا نام 'سیر المصنفین' ہے، اس کے مؤلف یا مصنف جناب یحییٰ تنہا صاحب بی۔ اے، علیگ ہیں ہیں۔ کتاب کے ٹائٹل پر ایک عبارت درج ہے: 'جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ'؛ جس کے معنی یہ ہوئے کہ تنہا صاحب اسے قانونی طور پر اپنی تصنیف قرار دیتے ہیں اور اپنی ملکیت خاص بتاتے ہیں۔ لیکن ادبی سراغرساں نے جب اس کتاب کا جائزہ لیا تو مجموعہ نظر آئی چند کتابوں اور رسالوں کے مضامین کا لفظ بہ لفظ نقل۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ صاحب کتاب نے ابتدا میں ایک دیباچہ لکھ کر اپنی مجبوریوں کا بھی اظہار کر دیا ہے کہ ''اس کے لیے ایک کتب خانے کی ضرورت تھی مگر وہ کہاں؟...... ناچار جو میسر ہوا اس پر قناعت کی گئی۔'' واقعی کوئی کتاب لکھنا آسان کام نہیں ہے مگر جذبۂ تحقیق کا تصنیف کے لیے کتب خانوں کی کمی کی شکایت غلط ہے۔ دہلی کے مختلف چھوٹے بڑے کتب خانے، لکھنؤ اور اعظم گڑھ کے چھوٹے بڑے کتب خانے، عظیم آباد (پٹنہ) اور رامپور کے نادر و مشہور کتب خانے آس پاس ہی موجود تھے۔ اور اگر اتنی بھی محنت واقعتاً ناممکن تھی تو پھر کتاب کا لکھنا ہی کیا ضرور تھا۔ لکھتے ہیں: ''دلّی کی قربت نے مشکل کو کسی قدر آسان کر دیا اور مجھے بہت سارا مواد وہاں سے مل گیا۔'' لیکن مواد کیسا ملا؟ مولانا محمد حسین آزاد کی 'آب حیات' اور چند ماہنامے۔ اصل یہ ہے اور وہ خود لکھتے ہیں: ''یہ خیال ہوا کہ 'آب حیات' کے نمونے پر، جو تاریخ نظم اردو کی مقبول کتاب ہے، نثر اردو کی تاریخ لکھی جائے بالفاظ دیگر نثاران باکمال کا تذکرہ تحریر کیا جائے۔'' یہ خیال بڑا مبارک تھا، لیکن 'آب حیات' کی ظاہری چمک دمک نے اتنا متاثر کیا کہ انھیں کشور ادب کا 'سکندر' بننے کی اکساہٹ ذرا بھی پیدا نہ ہوئی اور وہ آنکھ بند کر کے اسی 'بحر ظلمات' میں ڈوب گئے۔ اور غالب کا یہ مصرعہ تک یاد نہ آیا: 'نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے۔'

مولانا محمد حسین آزاد مؤرخ نہیں تھے، ناقد بھی نہیں تھے، ان کا تخیل بڑا زوردار تھا اور اس تخیل کے زور پر وہ جیسی چاہتے تھے عمارت چشم زدن میں کھڑی کر کے رکھ دیتے تھے۔ وہ ایک صاحب طرز انشا پرداز تھے اور عبارت آرائی کے بادشاہ؛ اسی لیے ان کی 'آب حیات' میں قیاس آرائیاں زیادہ ہیں اور تحقیق و

تدقیق کم۔ پھر 'اردو زبان کی پیدائش' پر انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اس میں تو ان کی خیال آرائیاں اور بھی زیادہ بہار دیتی ہیں۔ شیرنیٔ زبان اور لطافت بیان کا مزہ لینے کے لیے خوب ہے مگر ارباب تحقیق کی نقد و جرح کی براہ راست زد میں ہے۔ لہٰذا ضرورت تو اس کی تھی کہ تنہا صاحب تحقیق و تدقیق سے کام لے کر 'آب حیات' کے قیاسی گھوڑوں پر نئی روشنی ڈالتے لیکن انھوں نے یہ کیا کہ وہ 'آب حیات' جو ۱۸۸۱ء کے لگ بھگ لکھی گئی تھی، اس کی بحث کو کوئی چالیس برس بعد بھی پھر جوں کا توں پیش کر دیا۔ گویا اس چالیس برس کی مدت میں زبان اردو کی تحقیقات ان کی نظر میں کچھ بھی آگے نہیں بڑھی۔

'سیر المصنفین' ۲۲۴ صفحوں کی کتاب ہے۔ اس کی کئی جلدیں ہیں، اور اس وقت جلد اول ہمارے سامنے ہے۔ پہلے ایک دیباچہ ہے، پھر ایک تمہید ہے کہ ''اردو ہندوستان کی مشترکہ زبان ہے۔'' یہ ایک فنی لسانیاتی مضمون ہے اور رسالہ 'معارف'، اعظم گڑھ ۱۹۲۱ء اور رسالہ 'آئینہ'، الٰہ آباد ۱۹۲۳ء سے ماخوذ ہے، حاشیہ میں اس کا اعتراف بھی کر لیا گیا ہے۔ مگر اصل کتاب صفحہ ۳۵ سے شروع ہوتی ہے اور 'اردو کی پیدائش' اس کی سرخی ہے۔ حاشیہ اس پر بھی درج ہے جس میں دبی زبان میں یہ لکھا گیا ہے کہ ''جا بجا 'آب حیات' سے آبیاری کی گئی ہے۔'' لیکن آپ یہ جاننا ضرور چاہیں گے کہ 'آبیاری' کہتے کسے ہیں اور اس کی صورت اس کتاب میں کیا رہی ہے۔ ہم اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر مناسب سمجھتے ہیں کہ آپ کے سامنے صفحہ ۳۵ سے صفحہ ۴۷ تک یعنی صرف بارہ صفحات کی 'آبیاری' کا نقشہ پیش کر دیں، وضاحت آپ سے آپ ہو جائے گی۔ ملاحظہ فرمائیے:

یحییٰ تنہا علیگ	مولانا محمد حسین آزاد
امیر خسرو جو ۷۲۵ھ، ۱۳۲۵ء میں فوت ہوئے؛ خالق باری تصنیف کی (یہ کتاب بازار میں عام طور پر فروخت ہوتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سبب تصنیف یہ ہے کہ جو طلبہ فارسی سیکھنے کا شوق رکھتے ہیں، اس کو پڑھیں، کیوں کہ اس میں اکثر فارسی عربی الفاظ کا ترجمہ یہاں کی اس وقت کی عام اور مروجہ زبان میں کیا گیا ہے۔ نمونے کے طور پر ایک شعر کافی ہے: بیا برادر آؤ رے بھائی بنشیں مادر بیٹھ ری مائی ......امیر خسرو آنکھوں کا ایک مجرب نسخہ دوہروں کی بحر میں اس طرح لکھتے ہیں کہ: لود پھٹکری مردہ سنگ ہلدی زیرہ ایک ایک ٹنگ افیون، چنا بھر مرچیں چار اور برابر تھوتا ڈار پوست کے پانی پر پوٹلی کرے ترت پیڈ نینوں کی ہرے ان زبانوں کی کوئی نثر نہیں ملتی، البتہ امیر خسرو کی ایک غزل جس کا مطلع ہے: زحال مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں کہ تاب ہجراں ندائم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں	امیر خسرو جو کہ ۷۲۵ھ، ۱۳۲۵ء میں فوت ہوئے، ان کی ایک غزل نظم اردو کی تاریخ میں دیکھو جس کا پہلا مصرعہ ہے: زحال مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں اس سے تمھیں کچھ کچھ حال اس وقت کی زبان کا معلوم ہوگا۔ خالق باری بھی انھیں کی مخلوقات فکر سے ہے، باریک بیں اشخاص اس سے بھی بہت الفاظ اور فقرے دیکھ کر یہ نکتے سمجھ سکتے ہیں: بیا برادر آؤ رے بھائی بنشیں مادر بیٹھ ری مائی ایک مجرب نسخہ دوہروں کی بحر میں کہتے ہیں۔ لود پھٹکری مردہ سنگ ہلدی زیرہ ایک ایک ٹنگ افیون، چنا بھر مرچیں چار اور برابر تھوتا ڈار پوست کے پانی پر پوٹلی کرے

ابھی ہم 'آب حیات' کے صفحہ ۱۷ ہی پر ہیں۔ تنہا صاحب کا یہ جملہ کہ ''ان زبانوں کی کوئی نثر نہیں ملتی''، یہ بھی محمد حسین آزاد ہی کی رائے ہے، مگر یہ رائے انھوں نے آگے چل کر اپنے صفحہ ۲۱ کے بعد ظاہر کی ہے جہاں گفتگو جعفر زٹلی اور فضلی کے دہ مجلس سے شروع کی ہے، البتہ وہ عبارت جو ہم نے قوسین میں کر دی ہے، وہ تنہا صاحب کی اپنی ہے، لیکن دیکھیے کہ کیسی زبردستی کا پیوند ہے۔ کتاب بازار میں عام طور پر فروخت ہوتی ہے اور سبب تصنیف یہ ہے کہ ''جو طلبہ فارسی سیکھنے کا شوق رکھتے ہوں اس کو پڑھیں''، کسی وقیع کتاب کی نہیں اشتہار کی سی عبارت ہے۔ خیر آگے چلیے:

یحییٰ تنہا علیگ	مولانا محمد حسین آزاد
پندرہ صدی عیسوی میں جب کہ سکندر لودھی سریر آرائے سلطنت تھا، اول کایتھ فارسی پڑھ کر شاہی دفتر میں داخل ہوئے اور عربی فارسی کے الفاظ ان کی زبانوں پر بکثرت آنے لگے۔ اور اسی سکندر لودھی کے زمانے میں کبیر شاعر بنارس کے رہنے والے علم میں ان پڑھ تھے، گورا مانند کے چیلے ہو کر ایسے ہوئے کہ خود کبیر پنتھیوں کا مت نکالا ان کے دوہروں میں عربی فارسی الفاظ بکثرت موجود ہیں۔ مثلاً دین گوایو دنی سے دنی نہ آئیو ہاتھ پیر کہاڑی ماریو گا پھل اپنے ہاتھ	آخر پندرہ صدی عیسوی میں کہ جب سکندر لودی کا زمانہ تھا، اتنا ہوا کہ اول کایتھ فارسی پڑھ کر شاہی دفتر میں داخل ہوئے اور اب ان لفظوں کو ان کی زبان پر آنے کا موقع ملا۔ چنانچہ سکندر لودی کے زمانے میں کبیر شاعر بنارس کے رہنے والے علم میں ان پڑھ تھے، گورا مانند کے چیلے ہو کر ایسے ہوئے کہ خود کبیر پنتھیوں کا مت نکالا، تصنیفات اگر جمع ہوں تو کئی جلدیں ہوں، ان کے دوہروں میں فارسی عربی کے لفظوں کو دیکھو۔ دین گوایو دنی سے دنی نہ آئیو ہاتھ پیر کہاڑی ماریو گا پھل اپنے ہاتھ

کبیر سر یر سرائے ہے کیوں سوئے سکھ چین
کوچ نگارا سانس کا باجت ہے دن رین

گرو نانک کی تصنیفات میں بھی جو ۹۰۰ھ-۱۵۰۰ء کے بعد فوت ہوئے، عربی فارسی کے الفاظ پائے جاتے ہیں۔

ساس ماس سب جیو تمھارا
تو ہے کھرا پیارا
نانک شاعر ایو کہت ہے
سچے پروردگارا

جو چیزیں وظیفۂ عبادت کے طور پر ہیں، ان میں بھی الفاظ مذکورہ اسی کثرت سے ہیں۔ چپ جی کے دو فقرے ملاحظہ ہوں:

دارن جاؤں ان ایک بار
تو سلامت جی نرنکار

سولھویں عیسوی میں کہ شیر شاہی عہد تھا۔ ملک جائسی نے پدماوت کی داستان نظم کی۔ اور یہ التزام کیا کہ فارسی کا ایک لفظ نہیں آنے دیا اور بحر بھی ہندی رکھی ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ مسلمان اس ملک میں رہ کر یہاں کی زبان کو کس پیار سے بولنے لگے تھے۔

(ص ۳۸، 'سیر المصنفین')

کبیر سر یر سرائے ہے کیوں سوئے سکھ چین
کوچ نگارا سانس کا باجت ہے دن رین

گرو نانک صاحب کی تصنیفات بہت کچھ ہے، اگر چہ خاص قطعہ پنجاب کی زبان ہے مگر جس بہتات سے ان کے کلام میں عربی فارسی کے لفظ ہیں اتنے کسی کے کلام میں نہیں اور چونکہ ۹۰۰ھ-۱۵۰۰ء کے بعد فوت ہوئے تو اس سے پہلے کی پنجابی کا نمونہ بھی معلوم ہوسکتا ہے۔

ساس ماس سب جیو تمھارا
تو ہے کھرا پیارا
نانک شاعر ایو کہت ہے
سچے پروردگارا

بلکہ اکثر چیزیں وظیفۂ عبادت کے طور پر ہیں، ان میں بھی الفاظ مذکورہ اسی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ چپ جی کے دو فقرے دیکھو۔

دارن جاؤں ان ایک بار
تو سلامت جی نرنکار

سولھویں صدی عیسوی شیر شاہی عہد میں ملک محمد جائسی ایک شاعر ہوا۔ اس نے پدماوت کی داستان نظم کی۔ اس سے عہد مذکور کی زبان ہی نہیں معلوم ہوتی بلکہ ثابت ہوتا ہے کہ مسلمان اس ملک میں رہ کر یہاں کی زبان کو کس پیار سے بولنے لگے تھے۔ اس کی بحر بھی ہندی رکھی ہے، اور ورق ورق الٹتے چلے جاؤ فارسی عربی کا لفظ نہیں ملتا۔

(ص ۸۔ 'آب حیات')

ایک ایک پیراگراف میں دیکھیے کہ صدیوں پر صدیاں کس طرح طے ہوتی چلی جاتی ہیں۔ وہ بھی لفظ بہ لفظ:

سترھویں صدی عیسوی میں بابا تلسی داس برہمن نے جو ضلع باندہ کے رہنے والے تھے اور پنڈت اور شاعر اور فقیر تھے رامائن کو بھاشا میں اس طرح ترجمہ کیا کہ یہ لاثانی کتاب مطبوع خاص و عام ہوئی۔ ان کے دوہروں میں بہت، اور کتاب مذکور میں کہیں کہیں فارسی عربی کے الفاظ موجود ہیں۔

سنکارے سیوک سکل چلے سوامی رکھ پائے
گہرتر وتروین و باگ و برڈ یرا دیو لگائے
گہر بسواس بچن ہٹ بولے
کتنی بھنگ کلہ بھی کھولے
اینک گریب نواجے
بید بر برد براجے
گئی گریب گرام نر ناگر
پنڈت موٹے ملیں اوجاگر
مایا کو ملے لبے کر کر ہاتھ
تلسی داس گریب کو کوئی نہ پوچھے بات

اس زمانے میں سور داس جی نے سری کرشن جی کے ذکر سے اپنے کلام کو مقبول خاص و عام کیا۔ ان کی تصنیف میں شاید کوئی شعر ہوگا جو فارسی عربی لفظ سے خالی ہوگا۔ پس اس سے قیاس کی جا سکتا ہے کہ جب یہ بزرگان مذہب اپنے دوہروں میں فارسی لفظ بول جاتے تھے تو گفتگو میں عام ہندو لوگ کیا کچھ اس سے زیادہ نہ بولتے ہوں گے۔ سور داس جی کہتے ہیں:

مایا دھام دہن ونتا
باندھیوں ہوں اس ساج
سنت سبھی جانت ہوں
تو نہ آئیو باج

سترھویں صدی عیسوی میں بابا تلسی داس برہمن ضلع باندہ کے رہنے والے کہ پنڈت بھی تھے شاعر بھی تھے فقیر بھی تھے، انھوں نے رامائن کو بھاشا میں اس طرح ترجمہ کیا کہ وہ لاثانی کتاب مطبوع خاص و عام ہوئی کہ ان کے دوہروں میں بہت، اور کتاب مذکور میں کہیں کہیں لفظ فارسی عربی کے موجود ہیں۔

سنکارے سیوک سکل چلے سوامی رکھ پائے
گہرتر وتروین و باگ و برڈ یرا دیو لگائے
گہر بسواس بچن ہٹ بولے
کتنی بھنگ کلہ بھی کھولے
اینک گریب نواجے
بید بر برد براجے
گئی گریب گرام نر ناگر
پنڈت موٹے ملیں اوجاگر
مایا کو ملے لبے کر کر ہاتھ
تلسی داس گریب کو کوئی نہ پوچھے بات

انھی دنوں میں سور داس جی نے سری کرشن جی کے ذکر سے اپنے کلام کو مقبول خاص و عام کیا۔ ان کی تصنیف میں شاید کوئی شعر ہوگا جو فارسی عربی لفظ سے خالی ہوگا۔

مایا دھام دہن ونتا
باندھیوں ہوں اس ساج
سنت سبھی جانت ہوں
تو نہ آئیو باج

کھیت بہت کا ہے تم تانے
سبن سنی آواج
دیونہ جات پار اتر آئے
چاہت چڑھیں جہاج
لیجے پار اتار سوکوں
مہاراج برج راج
تمیں کرت کہت پربھوتم سے
سد گریب نواج
(ص۳۹، 'سیر المصنفین')

کھیت بہت کا ہے تم تانے
سبن سنی آواج
دیونہ جات پار اتر آئے
چاہت چڑھیں جہاج
لیجے پار اتار سوکوں
مہاراج برج راج
تمیں کرت کہت پربھوتم سے
سد گریب نواج
(ص۳۹، 'سیر المصنفین')

خیال کر کہ جب یہ بزرگان مذہب اپنے دوہروں میں فارسی بول جاتے تھے تو گفتگو میں عام ہندو لوگ کیا اس سے کچھ زیادہ نہ بولتے ہوں گے۔

(ص۱۹-۲۰، 'آب حیات')

یہ جو دو سطریں 'آب حیات' میں دوہروں کے بعد لکھی گئی تھیں، ان کو تنہا صاحب نے دوہروں سے پہلے درج کرنا مناسب سمجھا اور دونوں کی عبارتیں مقابل مقابل درج ہیں، آپ خود ہی فیصلہ کر لیجیے۔ 'توارد' کی یہ کتنی دلچسپ مثال ہے۔ پھر لکھتے ہیں:

رفتہ رفتہ شاہجہاں کے زمانے میں شہر اور شہر پناہ تعمیر ہوکر نئی دلی دارالسلطنت ہوئی، بادشاہ اور ارکان دولت زیادہ تر وہاں رہنے لگے۔ اہل سیف، اہل قلم، اہل حرفہ اور تجار وغیرہ ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع ہوئے۔ ترکی میں اردو بازار لشکر کو کہتے ہیں، اردو کے شاہی دربار میں ملے جلے الفاظ زیادہ بولے جاتے تھے۔ وہاں کی بولی کا نام اردو ہوگیا اور یہ زبان خاص و عام میں شاہجہاں کے اردو کی طرف منسوب و مشہور ہوگئی۔ ص، ۳۹-۴۰، 'سیر المصنفین')

رفتہ رفتہ شاہجہاں کے زمانے میں کہ اقبال تیموری کا آفتاب عین عروج پر تھا، شہر اور شہر پناہ تعمیر ہوکر نئی دلی دارالخلافہ بنی، بادشاہ اور ارکان دولت زیادہ تر وہاں رہنے لگے۔ اہل سیف، اہل حرفہ اور تجار وغیرہ ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع ہوئے۔ ترکی میں اردو بازار لشکر کو کہتے ہیں، اردو کے شاہی دربار میں ملے جلے الفاظ زیادہ بولتے تھے، وہاں کی بولی کا نام اردو ہوگیا۔ اسے فقط شاہجہاں کا اقبال کہنا چاہیے کہ یہ زبان خاص و عام میں اس کے اردو

کی طرف منسوب و مشہور ہوگئی۔ (ص۲۰-۲۱، 'آب حیات')

دونوں کی عبارت اور بندش الفاظ پر خاص نظر رکھیے گا۔ ہاں ایک تصرف تنہا صاحب نے خاص یہ کیا ہے کہ 'دارالخلافہ' کو دارالسلطنت کر دیا، غالباً ایک شعوری یا غیر شعوری اثر اس کا بھی ہوگا کہ کہ جس زمانے میں انھوں نے یہ کتاب لکھی اسی زمانے میں مصطفیٰ کمال نے ترکی میں 'الغائے خلافت' کا اعلان کر دیا تھا۔ لہٰذا، چو کفر از کعبہ برخیزد کجا ماند مسلمانی، خیر چلیے آگے بڑھیے:

سنا جاتا ہے کہ ہماری زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں۔ یہ لفظ ہمارے کانوں کو غیر مانوس اور اجنبی معلوم ہوتا ہے تاہم متقدمین اور متاخرین نے اردو کی بجائے لفظ ریختہ اشعار میں لکھا ہے......

اردو کو پہلے ریختہ اس وجہ سے کہتے تھے کہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا تھا۔ جیسے دیوار کو اینٹ مٹی چونا سفیدی وغیرہ پختہ کرتے ہیں یا یہ کہ ریختہ کے معنی گری پڑی پریشان چیز، چونکہ اس میں الفاظ پریشان جمع ہیں، اس لیے اسے ریختہ کہتے تھے اور یہی سبب ہے کہ اس میں عربی فارسی ترکی وغیرہ کی زبانوں کے الفاظ میں شامل ہیں اور اب انگریزی زبان بھی داخل ہوتی جاتی ہے۔ اور ایک وقت ہوگا کہ عربی فارسی کی طرح انگریزی زبان بھی قابض ہوجائے گی (اور شاید وہ وقت بسرعت قریب آرہا ہے)
(ص۴۰، 'سیر المصنفین')

اسی زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں۔

کیوں کہ مختلف زبانوں نے ریختہ کیا ہے جیسے دیوار کو اینٹ مٹی چونا سفیدی وغیرہ پختہ کرتے ہیں یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گری، پڑی، پریشان چیز، چونکہ اس میں الفاظ پریشان جمع ہیں، اس لیے اسے ریختہ کہتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی فارسی ترکی وغیرہ کی زبانوں کے الفاظ میں شامل ہیں اور اب انگریزی زبان بھی داخل ہوتی جاتی ہے۔ اور ایک وقت ہوگا کہ عربی فارسی کی طرح انگریزی زبان قابض ہوجائے گی۔

(ص۲۱، 'آب حیات')

اس عبارت میں ریختہ کے متعلق چند اشعار تنہا صاحب نے اپنی طرف سے بڑھا دیے ہیں۔ ویسے عبارت بالکل وہی ہے جو 'آب حیات' کی ہے۔ انھوں نے پیراگراف یوں شروع کیا ہے کہ ''سنا جاتا ہے کہ ہماری زبان کو......'' آپ کہیں گے کہ 'سنا جاتا ہے' چہ معنی دارد؟ لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ آدمی کسی بلی، بکری یا کتے کو پکڑ کر اپنا لینا چاہتا ہے تو اس کی گردن میں مونج کی رسی ہی باندھ دیتا ہے، اگر اس کے پاس چمڑے کا کوئی خوب صورت پٹہ نہ ہو۔ یہاں آپ کی نظر میں یہ جملہ ''سنا جاتا ہے کہ ہماری زبان کو'' اس تاریخ

نثر و نثاران اردو میں لاکھ بے جوڑ سہی لیکن محمد حسین آزاد اور تنہا صاحب علیگ کی عبارتوں میں آخر شناخت بھی تو اسی سے ہوتی ہے۔

افسوس ہے کہ نظم اردو کے ساتھ نثر اردو کی ابتدا نہیں ہوئی۔ ایک عرصے کے بعد محمد شاہ کے عہد میں فضلی تخلص کے ایک بزرگ نے ۱۱۴۵ھ میں وہ مجلس لکھی، اس کے دیباچہ میں وہ سبب تالیف لکھتے ہیں اور غالباً یہی نثر اردو کی پہلی تصنیف ہے، الخ......

اردو میں اس وقت نثر کی کوئی کتاب نہ لکھی گئی جس سے سلسلہ ان تبدیلیوں کا معلوم ہو، میر جعفر زٹل کے کلام کو میں محمد شاہی بلکہ اس سے پہلے زمانے کا نمونہ کہتا مگر زٹل کا اعتبار کیا؟ البتہ محمد شاہ کے عہد میں ۱۱۴۵ھ میں فضلی تخلص ایک بزرگ نے وہ مجلس لکھی، اس کے دیباچے میں وہ سبب تالیف لکھتے ہیں اور غالباً یہی نثر اردو کی پہلی تصنیف ہے الخ......

اس کے بعد وہ مجلس کا پورا پورا اقتباس درج ہے، اقتباس ختم ہوتے ہی لکھتے ہیں:

میر کی مثنوی شعلۂ عشق کے مضمون کو بھی مرزا رفیع السودا نے نثر میں لکھا ہے، جن کا زمانہ ۱۱۲۵ سے ۱۱۹۵ھ تک ہے۔ اس کا انداز بالکل یہی ہے جو سودا کی کلیات کے دیباچہ کا ہے۔ الخ......

میر کی مثنوی شعلۂ عشق کے مضمون کو بھی مرزا رفیع نے نثر میں لکھا ہے، افسوس ہے کہ اس وقت موجود نہیں۔ اس کا انداز بالکل یہی ہے لیکن چند فقرے سودا کے دیباچے سے نقل کرتا ہوں جو سودا کی کلیات میں موجود ہے۔ الخ

یہاں اقتباس درج ہے اور دونوں کے قلم شانہ بشانہ بلکہ قدم بہ قدم، یا زیادہ موزوں ہو اگر کہیے کہ لفظ بہ لفظ، حرف بحرف رواں ہیں۔ رکتے ہیں تو دونوں ساتھ رکتے ہیں، چلتے ہیں تو دونوں ساتھ چلتے ہیں، اور جب اقتباس ختم ہوتا ہے تو نیا پیرا گراف بھی دونوں کے ہاں ایک ہی لفظ، ایک بات، ایک ہی خیال سے شروع ہو جاتا ہے، ملاحظہ فرمائیے:

اس تصنیف کے تخمیناً تیس برس کے بعد جب میر انشا اللہ خاں اور مرزا مظہر جانجاناں مظہر کی دلی میں ملاقات ہوئی ہے۔ اس گفتگو کے چند فقرے بھی قابل غور ہیں۔ سید انشا مرزا جان جاناں سے فرماتے ہیں:
''ابتدائے سن صبا سے تا اوئل ریعان، اور اوائل ریعان سے تا الی الآن، اشتیاق مالا یطاق تقبیل

اس تصنیف کے تخمیناً ۳۰ برس کے بعد جب میر انشا اللہ خاں اور مرزا مظہر جانجاناں مظہر کی دلی میں ملاقات ہوئی ہے۔ اس گفتگو کے چند فقرے بھی قابل غور ہیں۔ سید انشا مرزا جان جاناں سے فرماتے ہیں:
''ابتدائے سن صبا سے تا اوئل ریعان، اور اوائل ریعان سے تا الی الآن، اشتیاق مالا یطاق تقبیل

عتبہ عالیہ نہ سجدے تھا کہ سلک تحریر و تقریر میں منتظم ہو سکے لہٰذا بے واسطہ و وسیلہ حاضر ہوا ہوں۔'' مرزا صاحب جواب میں فرماتے ہیں، اپنے تئیں کوں بھی بدو طفلی سے تمھیں ایسے اشخاص کے ساتھ موانست اور مجالست رہا کی ہے۔'' (ص۴۴-۴۵)

عتبہ عالیہ نہ سجدے تھا کہ سلک تحریر و تقریر میں منتظم ہو سکے لہٰذا بے واسطہ و وسیلہ حاضر ہوا ہوں۔'' مرزا صاحب جواب میں فرماتے ہیں، اپنے تئیں کوں بھی بدو طفلی سے تمھیں ایسے اشخاص کے ساتھ موانست اور مجالست رہا کی ہے۔'' (ص۲۴-۲۵)

من تو شدم تو من شدی والا قصہ ہو گیا۔ تا کس نگوید بعد ازاں من دیگرم تو دیگری۔ چنانچہ اسی عالم میں انھوں نے مولانا محمد حسین آزاد کی تمامتر خیال آرائیوں، افسانوی انشا پردازیوں کو بھی جوں کا توں سمیٹ لیا ہے، لیکن دل میں کھٹک خود ان کے بھی موجود تھی کہ لوگ پڑھیں تو کہیں 'آب حیات' کی طرف ذہن منتقل نہ ہو جائے۔ لہٰذا دیکھیے ایک نہایت دلچسپ نئی صورت اور کیسی پیدا کی گئی۔ صفحہ ۴۶ پر ایک سرخی قائم کی گئی: 'ارلا عالم طفولیت' اور پھر سرخی کے نیچے ہی واوین میں آزاد کی یہ عبارت درج کی گئی۔

ادھر تو یہ چونچال لڑکا شعرا کے جلسوں میں اور امرا کے درباروں میں اپنے بچپنے کی شوخیوں سے سب کے دل کو بہلا رہا تھا، ادھر دانائے فرنگ جو کلکتہ میں فورٹ ولیم کے قلعہ پر دوربین لگائے بیٹھا تھا، اس نے دیکھا۔ نظر باز تاڑ گیا کہ لڑکا ہونہار ہے مگر تربیت چاہتا ہے۔ تجویز یہ ہوئی کہ جس ملک پر حکمرانی کرتے ہیں، اس کی زبان سیکھنی واجب ہے۔ ('آب حیات')

اور قوسین میں 'آب حیات' لکھ کر اقتباس سرنامہ کو بند کیا گیا۔ تا کہ معلوم ہو مصنف نے یہاں سے اپنی عبارت شروع کی، چنانچہ شروع ہوئی۔

تیرہویں صدی ہجری اور تقریباً انیسویں صدی عیسوی کے آغاز سے نثر اردو کی درحقیقت ابتدا ہوتی ہے جب کہ میر محمد عطا حسین خان نے چار درویش کا قصہ اردو میں لکھ کر نو طرز مرصع نام رکھا۔ شجاع الدولہ کے عہد میں تصنیف شروع ہوئی۔ ۱۷۹۸-۱۲۱۳ھ نواب آصف الدولہ کے عہد میں ختم ہوئی۔ (ص۴۶)

میر محمد عطا حسین خاں تحسین نے چار درویش کا قصہ اردو میں لکھ کر نو طرز مرصع نام رکھا۔ شجاالدولہ کے عہد میں تصنیف شروع ہوئی ۱۷۹۸-۱۲۱۳ھ نواب آصف الدولہ کے عہد میں ختم ہوئی۔
''ادھر تو یہ چونچال لڑکا......الخ (ص۲۵)

عبارت ہی تو ہے کیا اسے حق نہیں کہ اگر ضرورت پڑے تو وہ مصلحتاً اک ذرا سی قلابازی کھا لے؟ جس عبارت کے سرنامے کے طور پر تنہا صاحب نے اوپر درج کیا ہے، وہ اس پوری عبارت و

مضمون کا جز تھی اور اس عبارت کی سطر سطر سے محمد حسین آزاد چھلکے پڑتے تھے، ان کی انشا کے تیور اس قدر نمایاں تھے کہ اس کو جوں کا توں رکھ کر کوئی شخص قابو پا ہی نہ سکتا تھا، اس کے علاوہ پڑھنے والوں پر یہ اثر بھی ساتھ ہی ساتھ مرتب ہوتا گیا کہ اوپر تو آزاد کی عبارت ہے مگر نیچے آزاد کی نہیں، بلکہ تنہا صاحب کی اپنی عبارت اپنی تحریر اپنا خیال ہے، حالاں کہ جو اوپر ہے وہ بھی آزاد ہی کا سرمایہ ہے اور جو نیچے ہے وہ بھی آزاد کا ہے۔ لیکن اس اہتمام کے باوجود اس زمانے میں بھی لوگ چونک ہی پڑے تھے کہ مولانا محمد حسین آزاد کی روح اتنا عرصہ گزر چکنے کے بعد اچانک کہاں سے بول پڑی۔

نہیں معلوم اسے 'چہ دلاور است' کی منزل قرار دیا جائے گا یا 'بکف چراغ دارد' کی۔ بہر کیف چلتے چلتے ایک آخری نمونہ اور پیش نظر رکھیے کہ اب محمد حسین آزاد اور تنہا صاحب دونوں فورٹ ولیم میں پہنچ چکے ہیں، جہاں دانائے فرنگ دور بین لگائے بیٹھا تھا۔ فرماتے ہیں:

فورٹ ولیم کے شعبۂ تصنیف و تالیف کی طرف سے میر شیر علی افسوس نے ۱۷۹۹ء-۱۲۱۴ھ میں باغ اردو اور ۱۸۰۵ء-۱۲۲۰ھ میں آرائش محفل لکھی۔ میر امن دہلوی نے ۱۸۰۲ء-۱۲۱۷ھ میں باغ و بہار آراستہ کیا اور انھیں دنوں میں اخلاق محسنی کا ترجمہ لکھا، اور بیتال پچیسی جو محمد شاہ کے زمانہ میں سنسکرت سے بھاشا میں آئی تھی اب عام فہم اردو ہو کر ناگری میں لکھی گئی اور ۱۸۰۵ء میں مظہر علی ولا نے اردو میں لکھی لیکن بقول آزاد اس نقارۂ فخر کی آواز کوئی دبا نہیں سکتا کہ میر انشا اللہ خاں پہلے شخص ہیں جنھوں نے ۱۸۰۷ء-۱۲۲۲ھ میں قواعد اردو لکھ کر ایجاد کی ٹہنی میں ظرافت کے پھول کھلائے۔

(ص ۴۷، 'سیر المصنفین')

چنانچہ ۱۷۹۹ء-۱۲۱۴ھ میں میر شیر علی افسوس نے باغ اردو اور ۱۸۰۵ء-۱۲۲۰ھ میں آرائش محفل لکھی۔ میر امن دہلوی نے ۱۸۰۲ء-۱۲۱۷ھ میں باغ و بہار آراستہ کیا اور انھیں دنوں میں اخلاق محسنی کا ترجمہ لکھا، اور بیتال پچیسی جو محمد شاہ کے زمانہ میں سنسکرت سے بھاشا میں آئی تھی اب ۱۸۰۵ء میں مظہر علی ولا نے اردو میں لکھی لیکن اس نقارۂ فخر کی آواز کوئی دبا نہیں سکتا کہ میر انشا اللہ خاں پہلے شخص ہیں جنھوں نے ۱۸۰۷ء-۱۲۲۲ھ میں قواعد اردو لکھ کر ایجاد کی ٹہنی میں ظرافت کے پھول کھلائے۔

(ص ۲۶، 'آب حیات')

یہاں یہ نسخہ یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اگر کسی کی تحریر میں خواہ چھوٹی ہو یا بڑی اتفاق سے کہیں کوئی 'لیکن' آ گیا ہو تو آپ جھٹ وہیں پر ایک اور صرف ایک عدد 'بقول' اپنی جیب فکر سے نکال کر لگا دیجیے، پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے۔ نہ صرف اس کے بعد کی عبارتیں بلکہ اوپر کی بھی تمام سطریں دیکھتے ہی دیکھتے، بلا شرکت غیرے آپ کی ملکیت میں داخل ہو جائیں گی، بلکہ سارا ہی مضمون، ساری ہی بحث اور سارا ہی سرمایہ؛ وہ کسی کا بھی ہو۔ 'خامہ انگشت بدنداں ہے اسے کیا لکھیے۔' ['جریدہ'، ۲۷، شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی]

سید معین الرحمٰن کا نسخۂ مسروقہ

ناصر جمال

اردو کے معروف محقق اور نقاد ڈاکٹر سید معین الرحمٰن اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی اور فیصل آباد گورنمنٹ کالج لاہور کے شعبہ اردو میں درس و تدریس اور تحقیقی خدمات انجام دیں۔ ڈاکٹر صاحب خود کو سید وقار عظیم اور بابائے اردو مولوی عبدالحق کا شاگرد بتاتے تھے اور ان کے نقش قدم پر چلنے کا دعویٰ بھی کرتے تھے۔ ان کا یہ دعویٰ درست بھی تھا جس کی تصدیق ان کے مرتب کردہ 'دیوان غالب: نسخۂ خواجہ' سے ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے دونوں بزرگ استادوں کی طرح ہی علمی و ادبی سرقوں کی راہ تن آسان پر گامزن پر رہے ہیں۔

'دیوان غالب: نسخۂ خواجہ' ۱۹۹۸ء میں ڈاکٹر معین الرحمٰن نے بڑے اہتمام سے شائع کیا۔ اس تحقیقی کارنامے پر سید قدرت نقوی کی تحقیقی رائے ملاحظہ کریں:

> ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے ۹۹۸ء میں دیوان غالب کے ایک مخطوطے کو 'دیوان غالب: نسخۂ خواجہ' کے نام سے مدون کیا۔ اس سے قبل ڈاکٹر سید عبداللہ نے رسالہ 'ماہ نو' کراچی بابت جولائی ۱۹۵۴ء میں بعنوان 'دیوان غالب کا ایک نادر قلمی نسخہ' ایک مضمون لکھ کر چھپوایا اور ساتھ ہی اس کے پہلے دو صفحات کے عکس بھی۔ ۱۹۵۷ء میں قاضی عبدالودود پاکستان آئے اور پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں یہ نسخہ دیکھا اور اس کے فوٹو لے گئے جو بعد میں مولانا عرشی کو بھیج دیے کیونکہ اس زمانے میں وہ دیوانِ غالب مرتب کر رہے تھے۔ قاضی عبدالودود نے رسالہ 'نقوش' لاہور ۱۹۵۸ء میں اس نسخے کا مختصر تعارف 'متفرقات' کے عنوان سے ایک مضمون لکھ کر کرایا۔ مولانا عرشی کا مرتب کردہ دیوان غالب نسخۂ عرشی بھی ۱۹۵۸ء میں چھپ کر آ گیا۔ انھوں نے قاضی عبدالودود کے ارسال کردہ فوٹوؤں سے استفادہ کیا اور اس کو 'نسخۂ لاہور' کا نام دیا...... معین الرحمٰن نے اصول تدوین کی خلاف ورزی کی ہے جبکہ ان کے علم میں یہ بات آ چکی تھی کہ قاضی عبدالودود کا مضمون ۱۹۵۸ء میں چھپا اور مولانا عرشی کا مرتب کردہ دیوان غالب نسخہ عرشی بھی ۱۹۵۸ء

میں چھپا،۱۹۵۴ء کا مضمون (ڈاکٹر سید عبداللہ کا) مقدم ہے،اس کے ذکر کو موخر کرنے میں شاید کوئی خاص مصلحت ہو۔ ('دیوان غالب: نسخہ خواجہ یا نسخہ مسروقہ' ص۳-۴،مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، اگست ۲۰۰۰ء)

لیجیے صاحب، تحقیق کی ہانڈی بیچ چوراہے میں پھوٹی اور اس میں سے مسروقہ خزف ریزے باہر نکل کر سراغرسانوں کو دعوت تفتیش دینے لگے۔ڈاکٹر تحسین فراقی آگے بڑھے،فرمایا:

۱۹۹۸ء کے اواخر میں ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے دیوان غالب کا ایک قلمی نسخہ مرتب و مدون کر کے اسے 'دیوان غالب: نسخۂ خواجہ' کے عنوان سے شائع کیا۔اس نسخے کو انھوں نے اپنے ذخیرۂ غالبیات کی 'بیش قیمت متاع' قرار دیا ہے۔ یہ قلمی نسخہ مع ایک اور قلمی نسخے اور چند مطبوعہ نادر کتابوں کے، انھیں 'پرانی کتابوں کے ایک کاروباری سے' (ص۵) ملا۔'بڑے مثالی اہتمام اور کاوش کے ساتھ تیار' ہونے والا یہ قلمی نسخہ بقول سید معین الرحمٰن "غالب ہے کہ نواب ضیاء الدین احمد خاں یا کسی شہزادے کے ذخیرے کا گوہر گم کشتہ ہو" (دیوان غالب نسخۂ خواجہ ص۶)۔دلچسپ بات ہے کہ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے قلمی نسخے کا تعارف کراتے ہوئے چوالیس برس پہلے ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی اسے ضیاء الدین احمد خاں یا کسی شہزادے کے لئے ہوئے خزانے کا دُرِ بے بہا قرار دیا تھا ('ماہ نو' جولائی ۱۹۵۴ء، ص۱۵، ۱۷) میری رائے یہ ہے کہ معین الرحمٰن صاحب کا پیش کردہ یہ 'گوہر گم گشتہ' اور سید عبداللہ کا نشان کردہ یہ 'دُرِ بے بہا'، کوئی الگ الگ دو موتی نہیں بلکہ ۱۸۵۲ء کے نصف اول کے کلام غالب کا حامل وہی 'دُرِ یتیم' ہے جسے آخری حادثہ دہلی کی راجدھانی کے بجائے لاہور کے صوبائی دارالحکومت میں پیش آیا اور یوں یہ لٹ پٹ کر موجود تدوین کار تک پہنچا۔('دیوان غالب نسخۂ خواجہ: اصل حقائق، بک وائز، اردو بازار لاہور، ص۶-۷)

ڈاکٹر تحسین فراقی کی رائے کے بعد اس مال مسروقہ پر پوری خلقت ہی ٹوٹ پڑی اور داد سراغرسانی دینے لگی۔خلیل الرحمٰن داؤدی نے اس چوری کی تکنیکی غلطیوں کی وضاحت کرتے ہوئے فرمایا:

ڈاکٹر تحسین فراقی نے نسخۂ خواجہ کو پنجاب یونیورسٹی لائبریری والا مسروقہ نسخہ ثابت کرنے کے لیے جو بہت سے دلائل دیے ہیں، ان میں یہ بھی ہیں کہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری اپنی ہر کتاب کے صفحہ ۲۲ پر ایکسیشن نمبر (Accession No.) لکھتی ہے۔ چنانچہ 'نسخۂ خواجہ' کے صفحہ ۲۲ پر نیچے کے حصے کو کھرچا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایکسیشن نمبر مٹا دیا گیا ہے۔اسی طرح نسخے کے آخر میں جہاں یونیورسٹی لائبریری کی مہر تھی، اس پر 'فتے دین' یا 'فتح دین' کی چٹ لگا دی گئی ہے۔ایکسیشن نمبر اور یونیورسٹی لائبریری کی مہر کی تلفی، نسخے کے چوری ہو جانے کے بعد کی گئی ہے اور یقیناً اسی نے کی

ہوگی، یہ جس کے پاس رہا ہوگا۔بالآخر ڈاکٹر گیان چند نے اس معمے کو بھی حل کر لیا ہے اور انھوں نے سراغ لگا لیا ہے کہ قاضی عبدالودود نے ۱۹۵۷ء کے آخر میں پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے جس 'دیوان غالب' کا روٹوگراف بنوایا تھا، وہ ابھی تک رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔وہ اپنے مقالے مشمولہ ماہنامہ 'سورج' لاہور، بابت جنوری ۲۰۰۱ء کے صفحہ ۱۸ پر رقم طراز ہیں:

"میں نے رضا لائبریری رام پور کے ڈائریکٹر کو لکھ کر درخواست دی کہ وہ روٹوگراف میں دیکھ کر صحیح صورت حال سے مطلع کریں اور چاہیں تو رام پور کے ڈاکٹر ظہیر علی صدیقی کو بلا کر یہ کام اس کے سپرد کر دیں۔ میرے پاس ڈاکٹر ظہیر کا جواب آ گیا ہے۔معین الرحمٰن نے اپنے کتابچہ میں لکھا ہے کہ 'نسخۂ لاہور' میں عرشی صاحب کی شہادت کے مطابق مصرعہ کی صورت یہ ہے: 'جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہوگا'، جب کہ صحیح ردیف 'ہوتا' ہے، 'ہوگا' نہیں۔

"رام پور میں موجود عکسی نقل کے اس مقام کو دیکھ لیا جائے کہ یہاں صورت عرشی صاحب کے مشاہدے کے مطابق ہے یا ان سے چوک ہوگئی۔ اگر عکس کی شہادت عرشی صاحب کے مشاہدے کی تائید نہ کرے تو گویا پھر 'نسخۂ خواجہ' کے عین عین 'نسخۂ لاہور' ہونے کے بارے میں کوئی اشتباہ نہیں رہ جائے گا (صفحہ ۴۰)۔روٹوگراف دیکھ کر ڈاکٹر ظہیر نے میرے استفسارات کا جو جواب دیا ہے میں 'نسخۂ خواجہ' کا صفحہ نمبر شامل کر کے لکھتا ہوں۔"

ڈاکٹر گیان چند نے ڈاکٹر ظہیر کے جواب سے فیصلہ کر دیا کہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری والا 'دیوان غالب' ہی 'نسخۂ خواجہ' ہے کیونکہ روٹوگراف کے اختتام پر مدور مہر میں 'پنجاب یونیورسٹی لائبریری، عربک سیکشن ۶۸۱۲' لکھا ہوا ہے اور روٹوگراف کے صفحہ ۲۲ پر 'Accession No.6812' تحریر ہے جو 'نسخۂ خواجہ' میں کھرچ دیا گیا ہے اور آخر میں مدور مہر کی جگہ پر 'فتے دین' کی چیپی لگا دی گئی ہے تاکہ یہ ثابت نہ ہو سکے کہ یہی پنجاب یونیورسٹی لائبریری کا مسروقہ نسخہ ہے۔ڈاکٹر گیان چند اسی مقالے میں لکھتے ہیں:

"دونوں مہروں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ 'نسخۂ خواجہ'، لائبریری کا گم شدہ 'نسخۂ لاہور' ہی ہے۔قاضی صاحب نے روٹوگراف ۱۹۵۷ء یا ۱۹۵۸ء میں حاصل کیا۔اس کے بعد کسی نے مخطوطے کو لائبریری سے اڑا لیا۔دونوں مہروں کی جگہ کھرچ کر آخری مہر کی جگہ 'فتے دین' کی چیپی لگائی۔میرے نزدیک 'فتح دین' وجود خارجی سے محروم ہے۔"

ڈاکٹر گیان چند نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری سے جو روٹوگراف، 'دیوان غالب' کا، قاضی عبدالودود ۱۹۵۷ء میں لے گئے تھے، وہ اور 'نسخۂ خواجہ' ایک ہی ہیں، یعنی

'نسخۂ خواجہ' ہی پنجاب یونیورسٹی لائبریری کا مسروقہ نسخہ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کی کاوش نے ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کی تمام مساعی جمیلہ کو جو وہ 'نسخۂ خواجہ' کو 'نسخۂ لاہور' سے مختلف ثابت کرنے کے سلسلے میں کر رہے تھے، بالکل ناکام بنا دیا اور ثابت کر دیا کہ 'نسخۂ خواجہ' ہی پنجاب یونیورسٹی لائبریری کا مسروقہ نسخہ ہے۔ اس انکشاف کے بعد وہ تمام بحث ختم ہو جاتی ہے جو 'نسخۂ خواجہ' اور 'نسخۂ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور' کو دو اور ایک ثابت کرنے کے لیے کی جا رہی تھی۔ [محاکمہ: دیوان غالب 'نسخۂ لاہور' (مسروقہ) مرتبین: پروفیسر جعفر بلوچ، رفعت علی شاہد، جلد اول حصہ اول، ص ۳۰-۳۲، ۲۳۵-۲۳۹]

کافی دنوں کی خاموشی کے بعد بالآخر معین صاحب نے لب کشائی فرمائی اور ڈاکٹر تحسین فراقی کے الزامات کا جواب دینے کی کوشش کی لیکن کیا وہ جواب تشفی بخش تھے؟ اس سلسلے میں ڈاکٹر عارف ثاقب ہمیں اس قضیہ کے تعلق سے تفصیلی طور پر بتا رہے ہیں، ملاحظہ ہو:

> فراقی صاحب نے سوال نمبر ۱۱ اور ۱۴ کی رو سے نسخۂ خواجہ کو مسروقہ نسخہ ٹھہرایا ہے جس کو جدا ثابت کرنے کے لیے معین صاحب نے ترمیم کی، جس کی وضاحت فراقی صاحب نے صفحہ ۱۹ اور ۲۰ پر کی ہے۔ معین صاحب نے اس کا جواب ان الفاظ میں دیا ہے۔ ''میں اس کا حساب خدائے لایزل پر چھوڑتا ہوں۔ انھوں نے بڑی گرداڑائی ہے اور فضا بنائی ہے۔ تصحیف، تحریف، تصریف، جعل، بدگمانی، کم علمی کے سارے جالے اور شاخسانے انھیں مبارک''۔ لاحول ولاقوۃ سیدھے سیدھے سوال کرتا ہوں، الٹے الٹے جواب آتے ہیں۔ معین صاحب کو یہ بتانا تھا کہ یہ نسخہ انھوں نے پرانی کتابوں کے کس کاروباری سے کس اصول کے تحت خریدا؟ کیونکہ یہی تو وہ سوال ہے جو نسخۂ خواجہ کو جعلی ثابت کرتا ہے اور اس میں تصحیف، تحریف، تصریف، بدگمانی اور کم علمی کے شاخسانے پیدا کرتا ہے۔ محض اتنا کہہ دینا کہ انارکلی کے فٹ پاتھ سے یہ نسخہ انھیں ملا، کافی تو نہیں ہے۔ اتنا کہہ دینے سے تحقیق کے تقاضے تو پورے نہیں ہوتے۔ یہ فتح دین 'فتے دین' کے نام کی چیپی کے نیچے کیا تھا؟ کیا معین صاحب کے لیے یہ جاننا ضروری نہیں تھا؟ صفحہ نمبر ۲۲ کی اختتامی سطور کیوں چھیلی ہوئی ہیں؟ کیا اس کی وضاحت تحقیقی اعتبار سے ضروری نہیں تھی؟ معین صاحب کہتے ہیں'' اس پر کسی معروف یا معلوم مالک کا نام درج نہیں تھا۔ ہم کہتے ہیں کہ فتح دین رفتے دین کی چیپی کے نیچے اصل مالک کا نام یعنی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کی مہر چھپی ہوئی ہے۔ فراقی صاحب نے اس کا عکس اپنی کتاب کے صفحہ ۷۰ پر دیا ہے۔ کیا اس حقیقت کو ثابت کرنے کے لیے اور جعل سازی کا پردہ چاک کرنے کے لیے معین صاحب خود اس صفحہ کا کاربن ٹیسٹ کروائیں گے یا لیزر کی مدد سے اس کے نیچے چھپی ہوئی حقیقت کو دیکھنے کا اہتمام کریں گے؟ اس کے لیے تو لیمینیشن کو اکھاڑنے کی

ضرورت نہیں کیونکہ معین صاحب نے پنجاب یونیورسٹی لاہور کے وائس چانسلر کو نسخہ پیش کرنے سے قبل اسے لمینیٹ کروا دیا ہے۔ یہ محض اس لیے کہ کوئی اس چیپی کے نیچے چھپی تحریر نہ پڑھ سکے۔ مگر شاید انھیں علم نہیں کہ آج کے زمانے میں یہ کام اب مشکل نہیں رہا۔ کیا کہتے ہیں اس سلسلے میں معین صاحب؟ معین صاحب نے صفحہ ۴۰ پر فراقی صاحب کی کتاب کے آخر میں دیے گئے مختلف صفحات کے عکس کو ایک اچھی پیش رفت کہا ہے۔ یہ پیش رفت نہیں، ثبوت ہیں نسخۂ خواجہ کے 'نسخۂ لاہور' ہونے کے!!

یہاں تک معین صاحب کی مختصر کتاب کا صفحہ نمبر ۳۰ تمام ہوتا ہے۔ صفحہ ۳۰ کے آدھے حصے کے بعد نسخۂ خواجہ کے سلسلے میں تحسین آمیز اقتباسات درج ہیں جو صفحہ ۳۴ تک جاتے ہیں۔ یہ وہی اقتباسات ہیں (اور ان کے علاوہ بھی جو اس مختصر کتاب میں دوسری جگہوں پر بارِ دگر درج ہیں) جو ان کے حق میں مرتبہ کتاب 'دیوان غالب نسخہ خواجہ: تجزیہ و تحسین' میں شامل ہیں۔ کیا ان اقتباسات کو ایک مرتبہ پھر درج کرنا ضروری تھا؟ یہ تو پہلے بھی کتابی صورت میں چھپ چکے ہیں۔ اس مختصر کتاب کو لکھنے کا جواز تو محض فراقی صاحب کے سوالات کا جواب دینا تھا۔ مگر اس کا کیا ہو کہ معین صاحب در مدح خود بھی لکھتے ہیں اور دوسروں کے اقتباسات بھی درج کرتے رہتے ہیں؛ چاہے اس کا موقع ہو یا نہ ہو۔

معین صاحب نے صفحہ ۳۴ کے آخر پر فراقی صاحب کے سوال نمبر ۷ کا یک سطری جواب دیا ہے۔ اس قلمی نسخے پر سید عبداللہ کے تعارف نامے کے چار برس بعد قاضی عبدالودود نے پنجاب یونیورسٹی لاہور کے اسی نسخے پر شذرہ لکھا۔ معین صاحب اس کا جواب یہ دے رہے ہیں۔ (فراقی صاحب) کا اصرار کہ قاضی ساحب کا شذرہ ''اسی نسخے پر لکھا گیا بے دلیل اور نادرست ہے۔'' بس اتنا جواب۔ فراقی صاحب نے تو دلیل دی ہے لیکن معین صاحب کے پاس اس کے جواب کے لیے کوئی دلیل نہیں۔ بس انھوں نے کہہ دیا کہ یہ نادرست ہے تو یہ نادرست ہو گیا۔ اسی ضمن میں وہ فراقی صاحب کے (ہماری ترتیب میں سوال نمبر ۸) کا جواب بھی دیتے ہیں۔ سوال یہ تھا کہ ڈاکٹر سید عبداللہ، امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود اور پاک و ہند کے کئی اہل علم کی رائے یہ ہے کہ نسخۂ خواجہ 'نسخۂ لاہور' سے الگ کوئی نسخہ نہیں۔ عین مین وہی نسخہ ہے، معین صاحب صفحہ ۳۵ پر جواب یہ دیتے ہیں کہ ''کئی اہل علم کی رائے سر آنکھوں پر لیکن تقابلی مطالعے سے اگر ان نسخوں میں فرق دکھائی دیتا ہے تو ان کا عین مین ایک ہی نسخہ ہونا کیونکر باور کیا جا سکتا ہے۔'' خیر اس سوال کا ایک جواب تو خود معین صاحب نے نسخۂ خواجہ کے تعارف میں دے دیا ہے؛ یعنی یہ کہ نسخۂ خواجہ 'نسخۂ لاہور' ہی نہیں ہے تو اس کا توام ضرور ہے۔

رشید حسن خاں جیسے محقق نے اسے عین مین 'نسخۂ لاہور' کہا ہے۔ معین صاحب فرق اشعار کی تعداد اور غزلوں کی کمی بیشی کا بتاتے ہیں۔ یہ بات طے ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ سے اشعار شماری میں غلطی ہوئی (اور اب تو خیر سید قدرت نقوی صاحب نے اپنی تازہ کتاب 'دیوان غالب نسخۂ خواجہ' یا نسخۂ مسروقہ ایک جائزہ' میں یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ معین صاحب نسخۂ خواجہ کے اشعار کی جو تعداد بتاتے ہیں وہ بھی درست نہیں ہے۔ اور اصل متن اور ان کے شمار کردہ اشعار میں چالیس شعروں کا گھپلا ہے) خود معین صاحب سے اپنے ہی مرتبہ دیوان غالب کی اشعار شماری میں متعدد غلطیاں ہوئیں۔ اس نئی تحقیق کی روشنی میں نسخۂ خواجہ کے حق میں (چاہے وہ اشعار شماری کے ضمن میں ہوں یا غزلوں کی کمی بیشی کی صورت میں) ان کا یہ موقف بھی بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔

معین صاحب کی مختصر کتاب کے صفحہ ۴۱ سے پھر تحسین آمیز اقتباسات شروع ہوتے ہیں جو صفحہ ۴۴ تک پھیلے ہوئے ہیں۔ صفحہ ۴۵ پر انھوں نے نسخۂ خواجہ کے اصل نسخے کو پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کو دینے کے سلسلے میں اپنی کاوشوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ نسخہ واپس اپنی اصل جگہ پر پہنچ چکا ہے جہاں سے غائب ہوا تھا۔ معین صاحب نے ۷/اگست ۱۹۹۹ء کو یہ پیشکش کی تھی اور شرائط لگائی تھیں کہ یونیورسٹی اس کی حفاظت کا مناسب بندوبست کرے۔ اب اگست ۲۰۰۰ء کے اواخر میں انھوں نے یہ نسخہ وائس چانسلر کو پیش کیا تو محض ادیبوں اور دانشوروں کے دباؤ کے بعد کیا، اب یونیورسٹی حکام نے انھیں مناسب بندوبست کی تحریری ضمانت دے دی تھی؟ اگر نہیں تو اتنے وقفے کے بعد اب یہ نسخہ وہاں کیوں دیا گیا؟

اب آیئے معین صاحب کی کتاب کے صفحہ ۴۹ پر یہ وضاحتی ضمیمہ ہے جس میں فراقی صاحب کے نسخۂ خواجہ سے ہٹ کر تین سوالوں (ہماری ترتیب میں سوال نمبر ۲۴، ۲۵، ۲۶) کا جواب ہے۔ فراقی صاحب نے یہ کہا کہ رشید احمد صدیقی کے ساتھ معین صاحب نے اپنی تصویر جوڑ کر بنائی (یہی بات بہت پہلے لطیف الزماں خاں صاحب نے بھی کہی تھی)۔ معین صاحب نے اب یہ تسلیم کر لیا ہے کہ انھوں نے اپنے ساتھ رشید احمد صدیقی کی تصویر کو 'تشکیل' دیا تھا۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ میں نے رشید صاحب کے ساتھ اپنی ایک تصویر بھی تیار کی۔ سوال یہ ہے کہ معین صاحب یہ وضاحت اب کیوں کر رہے ہیں؟ یہ وضاحت اس پہلے ایڈیشن میں کیوں نہیں کی جس کے پس ورق پر یہ شائع ہوئی۔ کیا اس وقت یہ مناسب اور ضروری نہیں تھا کہ معین صاحب ایک جملے میں وضاحت کر دیتے کہ یہ تصویر میں نے خود تیار کی ہے۔ وہاں سے تو یہ تاثر ابھرتا ہے کہ وہ تصویر رشید احمد صدیقی کے ساتھ کھنچوائی گئی ہے اور غالباً یہی تاثر دینا مقصود بھی تھا۔ لوگوں کے اس معاملے کو

اٹھانے پر معین صاحب اب یہ وضاحت کر رہے ہیں۔ فرض کیجیے اگر کوئی نہ بولتا تو سو سال بعد آنے والی نسل تو یہی سمجھتی کہ یہ تصویر اکٹھے ہی کھنچوائی گئی ہے۔ مگر اس کا کیا ہو کہ رشید احمد صدیقی سے عقیدت رکھنے والے لوگ ابھی زندہ ہیں۔ اس 'کار خیر' پر معین صاحب کو "قریب اور دور کے خوش ذوق دوستوں اور بزرگوں سے بڑی داد ملی۔" یہ قریب اور دور کے خوش ذوق دوست اور بزرگ کون ہیں؟ ان کا کوئی وجود نہیں۔ یہ محض لفظوں کا ہیر پھیر اور جھوٹ کو سچ ثابت کرنے کا ایک نام نہاد جواز ہے۔ میں یہ جملہ لکھتے ہوئے معافی چاہتا ہوں کہ فراقی صاحب کے لکھے ہوئے کا حساب تو وہ خدا پر چھوڑتے ہیں۔ کیا انھیں اپنی عاقبت عزیز نہیں؟ کیا وہ خدا کے سامنے جوابدہ نہیں؟

فراقی صاحب نے (ہماری ترتیب میں سوال نمبر ۲۶) اپنی مختصر کتاب میں کہا کہ معین صاحب نے ایم اے اردو کی طالبہ بشریٰ باسط کا مقالہ 'ادا جعفری شخصیت اور شاعری' کا یک بڑا حصہ نقوش میں اپنے نام سے شائع کیا۔ معین صاحب نے اس کے جواب میں ایک کہانی سنائی ہے اور وہ کہانی مختصراً یہ ہے کہ طالبہ بشریٰ باسط کی والدہ شدید علیل ہو گئیں۔ طالبہ کا فوری امریکہ جانا ناگزیر تھا۔ جہاں اس کی والدہ تھی۔ ڈاکٹر سلیم اختر مقالے کے نگراں تھے۔ انھوں نے کام کی رفتار اور اس کے معیار کی جانب سے بے اطمینانی ظاہر کی۔ مجبوراً مجھے (یعنی معین صاحب) کو کام کی نگرانی کی ذمہ داری اپنے سر لینا پڑی۔ قارئین! ذرا ایک لمحے کے لیے یہیں ٹھہر جایئے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نگران مقالہ تھے۔ وہ کام کی رفتار اور معیار سے مطمئن نہیں تھے۔ چنانچہ ذمہ داری معین صاحب نے لے لی۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی ادبی اہمیت سے کون واقف نہیں۔ نجانے اب تک وہ کتنے ہی ایم اے، ایم فل کے مقالوں کی نگرانی کا فریضہ انجام دے چکے ہیں۔ معین صاحب یہاں ان پر بھی عدم اعتماد کر رہے ہیں۔ کیونکہ مقالے کا جو نگران ہوتا ہے وہی ذمہ دار بھی ہوتا ہے۔ کیا کام کی نگرانی کی ذمہ داری جب معین صاحب نے اپنی سر لے لی تو ڈاکٹر سلیم اختر صاحب مطمئن ہو گئے تھے؟ اس کا جواب شاید وہی دے سکتے ہیں۔ یہ ان دنوں کی بات ہے جب میں خود گورنمنٹ کالج، لاہور میں تدریس کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ ڈاکٹر سلیم اختر صاحب نے ایسا کوئی تذکرہ کسی سے نہیں کیا۔

اب آگے بڑھیے۔ معین صاحب کہتے ہیں کہ طالبہ نے 'ادا جعفری سے متعلق میری غیر مطبوعہ تحریروں سے بھرپور استفادہ کیا اور اپنے پیش لفظ میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا۔ چلیں مان لیا کہ معین صاحب نے ادا جعفری سے متعلق کچھ لکھا تھا اور وہ غیر مطبوعہ تھا اور بشریٰ باسط نے اس سے استفادہ کیا تو اب اس کے استعمال کی دو صورتیں تحقیقی اعتبار سے جائز تھیں:

۱۔ طالبہ غیر مطبوعہ مواد کو من وعن لکھتے ہوئے واوین کا استعمال کرتیں اور غیر مطبوعہ تحریر کا حوالہ دیتیں۔

۲۔ طالبہ واوین کے بغیر اپنے الفاظ میں لکھتیں تو پھر بھی حاشیے میں اس کا حوالہ دیتیں۔ طالبہ نے یہ دونوں اہتمام نہیں کیے۔ پھر اس بات کو کیسے مان لیا جائے کہ وہ تحریر خود معین صاحب کی تھی۔ کیا معین صاحب تحقیق کے اس اصول سے بھی واقف نہیں کہ بغیر حوالے اور بغیر واوین کے استعمال کے تحریر اسی کی ہوتی ہے جو لکھ رہا ہو۔ مگر شاید وہ اس اصول سے واقف نہیں ہیں کیونکہ ان کی دیگر کتب بھی ایسی ہی لغزشوں سے بھری ہوئی ہیں۔ جب وہ خود دوسروں کی تحریریں اپنے نام سے شائع کر سکتے ہیں تو وہ تحقیق کے ان اصولوں کو کیا سمجھ سکیں گے۔

معین صاحب کا کہنا ہے کہ طالبہ نے پیش لفظ میں بڑے سلیقے سے اعتراف اور اظہار کیا ہے کہ تھیسز کے اول اور آخر کے ابواب 'عطیہ رحمٰن' (معین الرحمٰن کی تحریروں پر مبنی اور ان کی محنت کا حاصل) ہیں۔ عطیہ رحمٰن کے بعد یہ بریکٹ معین صاحب نے خود لگائی ہے۔ اصل مقالے میں اس کا کوئی وجود نہیں۔

ان باتوں سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ معین صاحب نے طالبہ کو مقالے کے وہ حصے تحریر کر کے دیے جو انھوں نے 'نقوش' لاہور میں اپنے نام سے شائع کیے۔ بشریٰ باسط ایک طالبہ تھی۔ اپنے اچھے، برے یا نقصان کی وہ خود ذمہ دار تھی۔ یونیورسٹی کیلینڈر میں کہیں یہ نہیں لکھا کہ اگر طالب علم مشکل میں ہو تو اساتذہ انھیں مقالہ لکھ کر دے سکتے ہیں اور بعد میں اپنے نام سے شائع کروا سکتے ہیں۔ بشریٰ باسط کو اسی مقالے کی تکمیل پر ایم اے اردو کی ڈگری ملی۔ یہ پہلے یونیورسٹی میں جمع ہوا۔ معین صاحب نے ان تحریروں کو پورے (۹ مہینے) کے بعد 'نقوش' لاہور میں شائع کروایا۔ وہ طالبہ کے بھی مجرم ہیں اور یونیورسٹی کے بھی۔ امتحانی قوانین کی خلاف ورزی کے بھی۔ تحقیقی بداخلاقی کے بھی وہ مرتکب ہوئے۔ ان کا یہ موقف کہ وہ تحریریں ان کی تھیں جسے مقالے میں جگہ دی گئی سراسر غلط ہے کیونکہ طالبہ نے حواشی اور کتابیات میں اس کا ذکر نہیں کیا۔ مقالہ لکھ کر دینا جرم، مقالہ جمع ہونے کے بعد اسے اپنے نام شائع کرنا جرم؛ معین صاحب کی یہ کہانی من گھڑت اور ان کا ہر جواز بے معنی ہے۔ افسوس صد افسوس کہ یونیورسٹی حکام نے ابھی تک کوئی نوٹس نہیں لیا۔ میں نے سنا ہے کہ کچھ اساتذہ ایم اے کے ان مقالوں کو اپنے نام سے شائع کرنے کا ارادہ کر رہے ہیں جو انھوں نے اپنے طالب علموں کو لکھ کر دیے۔ اگر ایسا ہوا تو کیا معین صاحب کو کوئی اعتراض تو نہیں ہوگا؟ کیا یونیورسٹی کے قوانین مجروح تو نہیں ہوں گے؟

معین صاحب نے فراقی صاحب کے سوال (ترتیب میں نمبر ۲۵) کے جواب میں پرتھوی چندر کی کتاب 'جاگیر غالب' کا ذکر کیا جسے معین صاحب نے اپنے نام سے مرتب کر کے شائع کر دیا۔ 'سورج' کے غالب نمبر میں اس مسئلے کا تفصیل سے ذکر ہوا ہے اور اصل 'جاگیر غالب' بھی شائع ہوئی ہے۔ معین صاحب کہتے ہیں کہ اس کا جواب میں تفصیل سے 'سورج' کے مدیر کے سپرد کر چکا ہوں۔ کیا ابھی تک کسی نے وہ جواب پڑھا؟ وہ جواب کیا تھا، یہ تو تسلیم تصور صاحب ہی بتا سکتے ہیں۔ مگر یہاں معین صاحب کیا کہتے ہیں، یہ دیکھیے۔ معین صاحب کہتے ہیں کہ پرتھوی چندر کی یہ علمی کاوش نادر و معدوم تھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ کاوش پرتھوی چندر کی تھی۔ اگر یہ درست ہے تو انھوں نے 'جاگیر غالب' کے سرورق پر مرتب کے طور پر صرف اپنا نام کیوں لکھا؟ پرتھوی چندر نے جو متن کی ترتیب قائم کی تھی اس میں الٹ پھیر کیوں کی اور جب یہ کتاب بعض احباب کے پاس موجود تھی جیسا کہ 'سورج' کے غالب نمبر میں یہ اصل حالت میں شائع بھی ہوئی تو پھر 'ترتیب نو' کے کیا معنی ہیں؟ کیا پرتھوی چندر کی قائم کی ہوئی ترتیب کو تبدیل کرنا تحقیقی اعتبار سے درست تھا؟ اس کا کوئی جواب دیے بغیر معین صاحب نے 'جاگیر غالب' کے حوالے سے صفحہ ۵۷ سے ۶۰ تک پھر دوسروں کے ستائشی اقتباسات درج کر دیے ہیں۔ (ایضاً، ص ۲۳۵-۲۳۹)

اسے کہتے ہیں، 'نمازیں بخشوانے گئے اور روزے گلے پڑے'۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن کی ایک کتاب کیا سرقے کی زد میں آئی کہ ان کے اب تک کی تحقیقی سرگرمیاں ہی رڈار میں آ گئیں۔ ۱۹۷۴ء میں موصوف کی 'آپ بیتی: رشید احمد صدیقی (حیات، افتاد اور فتوحات)' شائع ہوئی تھی، اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ اس دوسرے ایڈیشن پر پروفیسر لطیف الزماں کی رائے ملاحظہ ہو:

> رشید صاحب نے جن اکابرین کے انتقال پر اپنے تاثرات کا اظہار کیا، محترم ڈاکٹر سید معین الرحمٰن صاحب (صدر شعبۂ اردو گورنمنٹ کالج لاہور) نے قینچی سنبھالی، رشید صاحب کی تحریروں سے جملے نکالے ایک عبارت ترتیب دی اور رشید صاحب کے انتقال پر اپنے نام سے دوسرے ایڈیشن میں شائع کر دیا اور اسے عنوان دیا 'یاد و فیض رشید'۔ (خطبات رشید احمد صدیقی، مرتبہ مہر الٰہی ندیم (علیگ)، لطیف الزماں خاں، مکتبہ دانیال، کراچی ۱۹۹۱ء، ص ۳۵)

صرف دوسرا ایڈیشن ہی کیوں، جب رشید احمد صدیقی کی اس آپ بیتی کا تیسرا ایڈیشن شائع ہوا تو ڈاکٹر موصوف کا 'سرقۂ جاریہ' قائم رہا۔ لطیف الزماں کی سنیے:

> 'آشفتہ بیانی' میں رشید صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے:
> ''کس طرح سال ہا سال کلرکی کی اور علی گڑھ کا طالب علم بھی رہا۔ کلرکی کے چکر میں کہاں

کہاں گیا۔ کیا دیکھا، کیا گزری اور اس کا اثر مجھ پر اور میری تحریر پر کیا پڑا۔ بڑی طویل داستان ہے اور دلچسپ بھی لیکن اسے چھیڑے کون، اس لیے کہ پھر اس کا سمیٹنا میرے لیے بہت مشکل ہوگا۔" (ایضاً، ص ۳۵-۳۶)

اب دیکھیے معین صاحب نے رشید صاحب کے الفاظ کو اپنے کھاتے میں کیسے ڈال لیا:

"رشید صاحب کی نگارشات کی فراہمی، ان کے موازنے اور مقابلے، اخذ و انتخاب و مصادر کی جستجو میں کہاں کہاں اور کس کس کے پاس نہیں گیا۔ کیا کچھ نہ کرنا سننا پڑا۔ یہ داستان اپنی جگہ بڑی طویل ہے اور خاصی دلچسپ اور تحیر خیز بھی لیکن اسے چھیڑے کون کہ پھر اس کا سمیٹنا بہت مشکل ہوگا۔" (ایضاً، ۴۱-۴۲)

اگرچہ ڈاکٹر معین الرحمٰن نے اس پر اپنی کتاب 'بر سبیل غالب'، ستمبر ۲۰۰۰ء میں صفائی دینے کی کوشش کی لیکن کیا کیا صاف کرتے کہ سرقے کی غلاظت کا انھوں نے خود ہی انبار لگا رکھا تھا۔

اردو میں مغربی تنقید کی نصابی کتب

ناصر عباس نیر

مغربی تنقید سے اردو کا ربط ضبط بالعموم تین سطحوں پر ہوا ہے: ثقافتی، نصابی اور دانشورانہ۔ اس ربط ضبط کی تاریخ دیکھی جائے تو ترتیب بھی یہی بنتی ہے۔ اس تاریخی ترتیب نے مغربی تنقید کے مخصوص متن اور اس متن کی مخصوص تعبیر کو اردو میں رائج کیا ہے۔ اگر یہ ترتیب مختلف ہوتی، مغربی تنقید سے اردو کا واسطہ خالصتاً دانشورانہ طلب کے تحت اور دانشورانہ سطح پر پڑتا تو نتائج یکسر مختلف ہوتے، مگر چوں کہ اردو ذہن، مغربی تنقید سے اس ثقافتی فضا میں اول اول مانوس ہوا (یا کرایا گیا) جو اپنی نوعیت اور عمل میں نو آبادیاتی تھی، اس لیے 'مغربی تنقید' سے اردو کی نصابی اور دانشورانہ وابستگی بھی اس ثقافتی فضا سے متاثر و متعین ہوئی ہے۔ بعض مقامات پر دانشورانہ وابستگی 'نو آبادیاتی حصار' سے آزاد ہونے میں یقیناً کام یاب ہوئی ہے مگر یہ رائے نصابی سطح سے متعلق دینا بہت مشکل ہے۔

مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ 'نو آبادیاتی ثقافتی فضا' کئی طریقوں سے عمل آرا ہوتی ہے، جن میں بعض براہ راست اور بعض بالواسطہ ہوتے ہیں۔ براہ راست طریقے تو فی الفور نظر آجاتے ہیں، مگر بالواسطہ حربوں کو سمجھنا اور انھیں منکشف کرنا آسان نہیں ہوتا۔ بالواسطہ حربوں میں اہم حربہ یہ ہے کہ نو آبادیاتی حقیقی ثقافتی روح تک رسائی سے، مقامی ذہن کو محروم رکھا جائے۔ نو آبادکار کبھی نہیں چاہتا کہ مقامی ذہن، نو آبادکار کی ثقافت اور فکر کی اصل تک پہنچ کر ثقافتی و فکری سطح پر اس کی برابری کے قابل ہو اور برابری کا دعویٰ کرے۔ اس کے لیے نو آبادیاتی اداروں اور آئیڈیالوجیکل اپریٹسز کے تحت ایک ایسی ذہنی فضا قائم کی جاتی ہے، جو نو آبادکار کی فکر کی صرف بالائی سطحوں سے سرسری تعارف کو کافی سمجھتی ہے۔ ہر چند یہ تعارف بھی براہ راست نہیں، بالواسطہ ہوتا ہے، مگر اسے مستند سمجھے جانے کی روش عام ہوتی ہے۔ یہ صورتِ حال اردو میں مغربی تنقید کے نصابی بیانیوں میں اپنی جامعیت کے ساتھ کارفرما ہے۔

اردو میں نصابی ضرورت کے تحت مغربی تنقید پر لکھی گئی کتابوں میں ڈاکٹر سلام سندیلوی کی 'ادب کا تنقیدی مطالعہ' (۱۹۶۳ء)، ملک احسن اختر کی 'تنقیدی نظریے' (۱۹۶۶ء)، سجاد باقر رضوی کی 'مغرب کے تنقیدی اصول' (۱۹۶۶ء)، ڈاکٹر سید عبداللہ کی 'اشارات تنقید' (۱۹۶۶ء)، ڈاکٹر محمد یٰسین کی

’کلاسیکی مغربی تنقید‘(۱۹۷۵ء)، ڈاکٹر سلیم اختر کی ’تنقیدی دبستان‘(۱۹۷۴ء)، عابد صدیق کی ’مغربی تنقید افلاطون سے ایلیٹ تک‘(۱۹۸۳ء) اور جیلانی کامران کی ’مغرب کے تنقیدی نظریے‘(۲۰۰۰ء) قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر شارب ردولوی کی ’جدید اردو تنقید ــــ اصول و نظریات‘(۱۹۶۸ء) ڈاکٹر جمیل جالبی کی ’ارسطو سے ایلیٹ تک‘(۱۹۷۵ء) اور وزیر آغا کی ’تنقید اور جدید اردو تنقید‘(۱۹۸۹ء) بھی اہم کتب ہیں۔ یہ خالص نصابی ضرورت کے بجائے بڑی حد تک دانشورانہ اور تحقیقی ضرورت کے تحت وجود میں آئی ہیں، تاہم انھیں اردو میں نصابی ضرورتوں کے تحت پڑھا جاتا ہے۔

مذکورہ بالا کتب کا محرک تصنیف، اعلانیہ یا مضمر طور پر، تدریسی ہے۔[1] عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ تدریسی محرک ایک محدود محرک ہے۔ یہ مؤلف کو عالمانہ کارکردگی ظاہر کرنے کا موقع نہیں دیتا۔ نظریات ان کی تاریخ اور ارتقا کو پوری تحقیق اور تفصیل سے پیش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ یہ حقیقت حال سے زیادہ معذرت خواہی ہے، جو اس معاشرے کی طرف سے پیش کی جاتی ہے، جو تدریس کا وسیع تر عوامی، عالمی اور ثقافتی سطحوں پر تصور تشکیل دینے کے ارتقائی مرحلے تک نہیں پہنچا ہوتا۔ چنانچہ محدود تدریسی محرک کے تحت ایسی کتب تالیف ہوتی ہیں، جن میں نظریات کو ترجمہ، تسہیل و تلخیص، شرح اور تعبیر کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے کہ مقصود طلبا تک ان نظریات کے بنیادی مفاہیم کی ترسیل ہوتی ہے۔ اپنی جگہ پر نہ یہ مقصد بُرا ہے نہ یہ طریقے معیوب ہیں۔ اعتراض کا محل وہاں ہے جہاں ترجمہ ماخذ کی نشان دہی کے بغیر ہو اور تسہیل، شرح و تعبیر میں نظریات کے اصل متن سے روگردانی کی جائے۔ ان کتب میں فکری اوریجنلٹی کو تلاش کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے، مگر مغربی فکر کو اوریجنل انداز میں پیش کیا گیا ہے یا نہیں؟ اس امر کا جائزہ لینے میں تو کوئی حرج نہیں ہونا چاہیے۔

بغیر حوالوں کے انگریزی اقتباسات کے تراجم اپنی تحریروں میں شامل کرنے کے جس رجحان کا آغاز حالی سے ہوا، وہ ان کتب میں بھی بعض مقامات پر موجود ہے۔ یہ کتب مغربی تنقید اور ادب کی تاریخ پر لکھی گئی ان انگریزی کتب کی مدد سے تیار کی گئی ہیں، جن کی حیثیت ثانوی مآخذ کی ہے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ مذکورہ بیش تر کتب کی تصنیف میں مغربی تنقید کے بنیادی متون سے بہت کم رجوع کیا گیا ہے۔ زیادہ تر جارج سینٹس بری، جارج واٹسن، ولیم ہنری ہڈسن، رینے ویلک، ڈیوڈ ڈیشز، سکاٹ جیمز اور لائنل ٹرلنگ کی کتابوں پر انحصار کیا گیا ہے۔ ان کتابوں سے صفحات کے صفحات، بغیر حوالے کے شامل کر لیے گئے ہیں۔

صرف چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

ڈاکٹر سلیم اختر

تاریخی تنقید کا باقاعدہ آغاز فرانسیسی نقاد ایڈمنڈ شیرر سے سمجھا جاتا ہے۔ اس نے ملٹن کی Paradise Lost پر والٹر اور میکالے کی تنقیدی آرا کا مطالعہ کیا تو دونوں کے فیصلوں

میں قطبین کا بُعد پایا۔ دہریہ والٹر نے اس کی دل کھول کر مذمت کی تو میکالے نے اسے غیر مشروط طور پر سراہا۔ اس سے اسے تنقید میں ایسے طریقے کی جستجو ہوئی جس کے ذریعے ذاتی پسند و ناپسند سے بالاتر ہو کر ادب پاروں کا مطالعہ کیا جا سکے۔ ایسا طریقہ جس میں تخلیقات کو سمجھا تو جائے، مگر ان پر فیصلہ نہ صادر کیا جائے۔ بالفاظ دیگر یہ تنقید بھی فیصلہ اور معیار پرستی کے خلاف ایک ردعمل ہے۔ ایسا ردعمل جس میں اس کے بقول ”کسی مصنف کی صلاحیتوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس امر کا تعین بھی کرنا کہ اس نے اپنے عہد کے حالات سے متاثر ہو کر اپنی صلاحیتوں کا رخ کس طرف موڑا۔“

مصنف کے کردار اور شخصیت کی تفہیم اور اس کے عصر کا تجزیہ؛ ان دونوں سے ہی اس کی تخلیقات کو درست طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔“

شیرر نے اس امر پر بھی زور دیا کہ کسی بھی ادب پارہ کے تنقیدی مطالعے میں سب سے پہلے تو ذاتی پسند و ناپسند اور اپنے عہد کے ادبی تعصبات سے بلند ہو کر اس کا اس کی انفرادی حیثیت میں جائزہ لینا ہوگا۔ اس مقصد کی بطریق احسن انجام دہی کے لیے ادب پارے کا مفصل تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ ادیب کی ذاتی زندگی، اس کے ماحول اور زمانے میں سیاسی، سماجی، تمدنی اور ادبی عوامل کا جائزہ لیتے ہوئے یہ واضح کرنا ہوگا کہ ان سب نے اس کے تحقیقی شعور پر مثبت یا منفی کس طرح اثر اندازی کی۔ رچرڈ مولٹن (Richard Moulten) کی مانند شیرر بھی تعین قدر اور درجہ بندی کے خلاف ہے۔ اس

Willian Henry Hudson

...a great French Critic already named; M. Edmond Scherer. Taking up the study of Paradise Lost, Scherer was struck by the diametrically opinons of it of two

men as Voltaire and Macaulay, of whom the one indulged in unmeasured disparagement, the other is unqualified laudation.

...How then shall we ourselves proceed in the hope of establishing a point of view beyond personal feeling ... a point of view from which, irrespective of any question whether we ourselves enjoy or do not enjoy the poem, we may see Paradise Lost as it really is? By adopting Scherer replies, the modern historical method ... Its aim is "to account for a work from the genius of its author, and from the turn this genius has taken from the circumstances amidst which it was developed. Our first business in approaching the study of Paradise Lost, therefore, will be to eliminate as for as possible all personal bias, arising either from invidual temperament and predilections or from the literary habits and tastes of our own time and circle, and to 'account for' the poem ...to explain it as it is, in all its varied characteristics of matter and style...

But here Scherer parts company

کے خیال میں نقاد کا یہ فریضہ نہیں ہے کہ وہ ادب پارے کی قیمت متعین کرتا پھرے۔ نقاد کا کام تو یہ ہے کہ وہ غیر جانب داری سے تاریخی اور دیگر شخصی عوامل کی روشنی میں ادب پارے کا تجزیہ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا فیصلہ قاری پر چھوڑ دے۔

('تنقیدی دبستان'، ص۳۴تا۳۶)

with those who, like Mr. Moulten, decline to advance from interpretation to judgement. "Out of these two things, he maintains ... "the analysis of the writer's character and the study of his age-there spontaneously issues the right understanding of his work:" and this right understanding in turn furnishes us with a criterion by which to estimate its position and value.
(An Introduction to the Study of Literature, p. 272-273)

ڈاکٹر ملک حسن اختر

آرنلڈ نے ادب کو تنقید حیات قرار دیا ہے۔ آرنلڈ کا یہ فقرہ جتنا مشہور ہے، اتنا ہی اسے لوگ کم سمجھتے ہیں، چنانچہ مختلف نقادوں نے اس کی مختلف تشریح کی ہے۔ پروفیسر گیرڈ (Prof. Garid) نے تنقید حیات کا مطلب یہ لیا ہے کہ کسی ادب پارے میں عضوی وحدت (Organic Unity) پائی جائے۔ ہر ادب پارہ اس طرح زندگی کے ان انتشار کی تنقید ہے۔ وہ ایڈورڈ گیرڈ (Edward Garid) کے یہ الفاظ دہراتے ہیں کہ "ادب بالکل اس طرح زندگی کی تنقید ہے جس طرح ایک اچھا آدمی بُرے آدمی کی تنقید ہے"، اس مفہوم کو مان لیں تو آرنلڈ کا یہ فقرہ ہمیں سڈنی کی یاد دلاتا ہے، جس کے نزدیک ایک اور سنہری دنیا ہے، جو ایک مکمل نمونہ ہونے کی وجہ سے ہمارے لیے سبق آموز ہے۔ ('تنقیدی نظریے'، ص۱۲۲)

لائنل ٹرلنگ

...many interpretations of it have been offered by poets and critics. Professor Garrod, for example, interprets it to mean merely that insofar as a work possesses organice unity it is a criticism of the chaos of life; he quotes Edward Caird who said that "literature is a criticism of life exactly in the sense that a good man is a criticism of a bad one." This would bring Arnold's phrase close to Sir Philip Sidney's "golden world" of art which is a model and corrective for the "brazen world..."
(Mathew Arnold, p.19405)

نظریات کی وضاحت اور تاریخ پیش کرنے کی غرض سے ثانوی مآخذ پر انحصار کوئی قابل رشک بات نہیں ہے، مگر جب ان ثانوی مآخذ کے مواد کو بھی اپنا مواد بنا کر پیش کرنے کی روش اختیار کر لی جاے تو صورتِ حال کافی گھمبیر ہو جاتی ہے۔ مصنفین کی علمی اور اخلاقی ثقاہت دونوں معرض سوال میں آ جاتی ہیں۔ 'ترجمہ نگاری' کی اس روش کا اہم پہلو یہ ہے کہ ترجمہ شدہ عبارت کی درست اور مکمل تفہیم نہیں ہوتی۔ اصل انگریزی عبارت میں بحث کا سیاق و سباق ہوتا ہے، 'ترجمے' میں یہ شامل نہیں ہوتا، چنانچہ قاری کو جھٹکا لگتا ہے۔ مثلاً ملک احسن اختر نے مندرجہ بالا اقتباس ٹرلنگ کی کتاب کے اس حصے سے لیا ہے، جہاں وہ یہ بحث اٹھاتے ہیں کہ آرنلڈ کے قول "ادب (شاعری) تنقید حیات ہے"، کو کوئی حقیقی شاعر، خواہ اس کے کچھ فلسفیانہ اور سیاسی مقاصد ہوں، شاعری کی جامع تعریف قرار نہیں دے سکتا۔ وہ اس بحث کو آگے بڑھانے کے لیے دو پروفیسروں (جن کے ناموں کو ملک احسن اختر نے غلط درج کیا ہے) کی تشریحات کا حوالہ دیتا ہے۔ اور بعد ازاں آرنلڈ کے اس قول سے متعلق اپنی رائے پیش کرتا ہے۔ یہ رائے دراصل آرنلڈ کی مجموعی تنقیدی فکر کے تناظر میں ہے۔

> He is stating the function of poetry, at least what he considers to be its chief function. Criticism is not what poetry is; it is what poetry does. How it does it is another matter.
>
> (Mathew Arnold, p. 196)

لطف کی بات یہ ہے کہ ڈاکٹر ملک احسن اختر بھی آرنلڈ کے اس قول سے متعلق اپنی رائے پیش کرتے ہیں۔ یہ 'رائے' لائنل ٹرلنگ کی وضاحت اور ملک صاحب کی اپنی فکر رسا کا ایک ایسا ملغوبہ ہے، جو داد سے بالاتر ہے۔

> بہر حال آرنلڈ کا مطلب اس فقرے سے ہمارے خیال میں یہی ہے کہ ادیب زندگی کی تنقید اچھے اور بُرے میں تمیز پیدا کر کے کرتا ہے۔ یہ امر ملحوظ رہے کہ آرنلڈ یہاں ادب کی ماہیت پر روشنی نہیں ڈال رہا، بلکہ وہ ادب کے مقصد کو واضح کر رہا ہے۔ یعنی بتاتا ہے کہ ہم کو کس طرح زندگی گزارنی چاہیے یہ سوال اخلاقیات سے تعلق رکھتا ہے، یعنی نقاد کی طرح ادیب بھی مصلح کے فرائض سرانجام دیتا ہے۔
>
> (تنقیدی نظریے، ص۱۲۲-۱۲۳)

اردو تنقید نے آرنلڈ کے اس قول سے کیا کیا مطالب وابستہ کیے ہیں، یہ بحث تو آگے آ رہی ہے۔ یہاں صرف اتنا کہنا ہے کہ آرنلڈ کے نزدیک تنقید 'اچھے اور بُرے میں تمیز' کے اخلاقی تصور سے کہیں آگے کی چیز ہے۔

نظریات کی تسہیل و تلخیص، بلاشبہ بنیادی نصابی ضرورت ہے۔ اسے ان کتب میں بطور خاص

مدنظر رکھا گیا ہے۔ زیر مطالعہ کتب میں مغربی تنقیدی نظریات کی تسہیل و تلخیص کی دلچسپ روداد سامنے آتی ہے۔ کلاسیکی مغربی نظریات کی تسہیل اور تلخیص کرتے ہوئے اردو نقاد بالعموم کسی دقت کا شکار نہیں ہوئے مگر جہاں جدید مغربی تنقیدی نظریات کی تسہیل کا مرحلہ آیا ہے، وہاں اکثر نقادوں کا سانس اکھڑتا محسوس ہوا ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ کلاسیکی مغربی تنقید کی پس منظری فکر یونانی ہے، جس سے اردو ذہن اپنے عربی پس منظر کی وجہ سے بالعموم مانوس ہے، جب کہ جدید تنقید نہ صرف ان علمیاتی اصولوں کو توڑتی ہے، جن کے تحت کلاسیکی تنقید ظہور پذیر ہوتی ہے، جدید تنقید، ان کی جگہ نئے علمیاتی اصول بروئے کار لاتی ہے، بلکہ جدید تنقید متعدد اور تغیر پذیر تناظر کی علم بردار بھی ہے۔ جدید تنقید کے علمیاتی اصولوں اور تناظر کو ملحوظ رکھے بغیر، اس کے نظری مباحث کی تفہیم ہی ممکن نہیں، تسہیل تو تفہیم کے بعد کا مرحلہ ہے، زیر مطالعہ کتب میں عموماً جہاں نظری مباحث کو سادہ و سلیس انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، وہاں (مذکورہ وجوہ سے) تسہیل کی جگہ الجھنیں اور بوالعجبیاں دکھائی دیتی ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ نے 'اشارات تنقید' میں 'تنقید کیا ہے؟' کی بحث، تنقید کی چند مغربی تعریفات (جو انگریزی لغات، برطانوی و امریکی انسائیکلوپیڈیا، ایڈمنڈ گوس، آئی اے رچرڈس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رچرڈ مولٹن سے ماخوذ ہیں) کی بنیاد پر اٹھائی ہے۔ وہ ان تعریفات کی سہل اسلوب میں تشریح کرتے ہیں۔ یہ تشریح بڑی حد تک ہڈسن کی کتاب سے ماخوذ ہے، مگر حوالہ موجود نہیں۔ سید صاحب نے حوالہ مولٹن کی کتاب Shakespeare as a Dramatic Artist کا دیا ہے، مگر یہ حوالہ بھی ہڈسن کی کتاب سے لیا گیا ہے۔ اس کی شہادت اس بات سے ملتی ہے کہ سید صاحب نے وہی باتیں درج کی ہیں، جو ہڈسن کے یہاں موجود ہیں۔ ہڈسن نے مولٹن کے حوالے سے سائنسی اور تشریعی تنقید کے امتیاز پر لکھا ہے۔ سید صاحب بھی اس امتیاز کو اجاگر کرتے ہیں:

> مولٹن نے تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے، اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں۔ ایک تو سائنسی طریقہ، یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو (Investigation) کا طریقہ۔ دوسرا عقلی طور پر، پرکھ تول کر، فیصلہ صادر کرنے (Judgement) کا طریقہ۔
>
> (اشارات تنقید، ص ۷، ۸)

اس اقتباس میں درج دونوں باتیں، اپنے اصل انگریزی ماخذ کے اعتبار سے اور اصولی طور پر درست نہیں ہیں۔ اول یہ کہ سائنسی اور 'پرکھ تول کر فیصلہ کرنے' کے دونوں طریقے قدیم سے نہیں ہیں۔ سائنسی طریقہ نیا ہے اور تشریعی انداز نقد نسبتاً پرانا ہے، نیز سید صاحب نے دونوں طریقوں کا جو مفہوم بغرض تسہیل و تلخیص پیش کیا ہے، وہ ان کی اپنی اختراع ہے، ذرا ہڈسن کی وضاحت ملاحظہ کیجیے:

> ...inductive criticism will examine literature in the spirit of

> pure investigation; looking for law of art in the practice of artist, and treating art like the rest of nature.

اور

> Judicial criticism proceeds upon the hypothesis that there are fixed standards' by which literature my be tried and adjudged.
>
> (An Introduction to the Study of Literature, p. 2 70-71)

اپنی کتاب کے اگلے صفحے پر سید صاحب نے سائنسی تنقید کی مزید صراحت کی ہے:

> تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ، کہنے والے دو طرح کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید، سوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے، اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلاکم و کاست، اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر دوبارہ بیان کر دیا جائے، مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ناقدانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں، جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو، یہ کام یابی سے کر سکتا ہے۔
>
> (اشارات تنقید، ص ۹)

نظریات کی تسہیل (اور تلخیص) کا بنیادی قاعدہ یہ ہے کہ نظریات کے جوہر اصلی کو قائم رکھتے ہوئے انھیں روزمرہ کی مانوس زبان میں پیش کیا جائے۔ نظریات کی تکنیکی اور اصلاحاتی زبان، انھیں دقیق اور نامانوس بناتی ہے۔ روزمرہ کی زبان میں انھیں پیش کرنے سے گویا اصطلاحات اور دلائل کی پیچیدگی کو نظریے سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ یہ ایک اہم سوال ہے کہ اس عمل سے نظریے کی صحت کتنی متاثر ہوتی ہے؟ اگر یہ سمجھا جائے کہ اصطلاحات اور پے چیدہ دلائل کے بغیر بھی کوئی نظریہ اپنی اصل کو قایم رکھنے میں کام یاب ہوتا ہے تو اس کا لازمی مطلب یہ ہے کہ اصطلاحات اور دلائل نظریے کا فاضل مواد یا اس کا آرائشی عنصر ہیں جنھیں الگ کر دینے کے باوجود نظریے کی اصل برقرار رہتی ہے، اصل یہ ہے کہ تسہیل کے نتیجے میں نظریے کی ساری سطحوں کو ان کی اصل شکل میں برقرار رکھنا محال ہوتا ہے۔ سید صاحب نے مندرجہ بالا اقتباسات میں سائنسی اور تشریعی انداز نقد کی جو تسہیل پیش کی ہے، اس میں زبان تو یقیناً نامانوس اور اصطلاحات سے مبرا اور روزمرہ کے قریب ہے، مگر نظریات کا اصل جوہر قائم نہیں رہ سکا۔ سید صاحب کی تشریحات اصل متن سے مطابقت ظاہر کرنے سے قاصر ہیں۔ پروفیسر رچرڈ مولٹن کا سائنسی تنقید کا نظریہ ہرگز یہ مفہوم نہیں رکھتا کہ کسی متن کو 'خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلاکم و کاست' بیان کر دیا جائے۔ یہ انداز شرح و تشریح کا ہے، جب کہ سائنسی تنقید ادبی متن کا مطالعہ اسی طرح کرتی ہے، جس طرح ایک سائنسدان فطرت کے کسی مظہر کا مطالعہ کرتا ہے۔ دونوں اپنے معروض میں مضمر اصولوں کی تلاش کرتے ہیں۔ انھیں صرف اس بات سے غرض ہوتی ہے کہ فطرت کے کسی

مظہر یا ادبی متن کو کن عناصر نے کن اصولوں کے ربط باہم سے مخصوص شکل دی ہے؟ انھیں اپنے معروض کی اخلاقی یا افادی قدر سے بحث نہیں ہوتی۔ اور ظاہر ہے اس کے لیے اچھے خاصے علم و فضل کی ضرورت ہوتی ہے۔ اخبار کا ایک ذی فہم قاری اگر غالب کی غزل کے تشکیلی اصولوں کو مرتب کرنے کا اہل ہوتا تو یہ ادبی تنقید کا معجزہ ہوتا۔ یہاں یہ اعتراف کیا جانے چاہیے کہ اپنے دوسرے عیوب سے قطع نظر، سجاد باقر رضوی کی 'مغرب کے تنقیدی اصول' تسہیل و تلخیص میں کامیاب ہے۔ یہ اصل انگریزی متن سے بالعموم روگردانی نہیں کرتی۔ (۲)

زیر مطالعہ کتب کے مؤلفین نے مغربی نظریات کی شرح اور تعبیر میں خوب سرگرمی اور آزادی کا مظاہرہ کیا ہے۔ تقریباً تمام کتب (۳) میں بغیر حوالوں اور حواشی کے نظریات کی توضیح اور تعبیر کی گئی ہے۔ نظریات کے اصل متن کو پیش کرنے کا کہیں اہتمام ہے نہ کسی مغربی نقاد کے نظریات کے ارتقا اور تناظر کو مجملاً ہی سہی، پیش کرنے کی ضرورت ہی محسوس کی گئی ہے۔ اس صورت میں مؤلف ان تمام پابندیوں سے آزاد ہو جاتا ہے جو نظریات کو ان کے تناظر میں پیش کرنے کی صورت میں عائد ہوتی ہیں۔ اس آزادی کے نتیجے میں مؤلف نظریات کی شرح اور تعبیر من مانے انداز میں کرتا ہے۔

حواشی:

۱- مثلاً چند کتابوں سے یہ اقتباسات دیکھیے:
''تنقیدی دبستان' ہر طرح کی تعلّی کے بغیر پیش کرنے کے باوجود تنقید کے پرچہ میں ۳۳ فی صد نمبر دلانے کا تو میں ذمہ لیتا ہوں۔'' (ڈاکٹر سلیم اختر، 'تنقیدی دبستان'، ص ۸)
''میری رائے ہے کہ اس کتاب کے مطالعے سے نہ صرف ادب کے طالب علموں کی بنیادی ضرورتیں پوری ہوں گی، بلکہ ایک عام قاری بھی اس کے مطالعے سے خوشی محسوس کرے گا۔'' (جیلانی کامران، 'مغرب کے تنقیدی نظریے'، جلد اول، ص ۱)
''بنیادی طور پر میں نے یہ کتاب طالب علموں کی ضروریات کے پیش نظر تالیف کی ہے۔'' (سجاد باقر رضوی، 'مغربی کے تنقیدی اصول'۔ ا)

۲- تاہم یہ ایک چشم کشا امر ہے کہ ممتاز لیاقت نے 'بکف چراغ دارد' میں سجاد باقر رضوی اور سید وقار عظیم کے دو مضامین بالترتیب، ہنسی کے متعلق عرب حکما کے چند نظریات اور تاریخی ناول اور اس کا فن کو الفرڈ ٹریسڈ شیرڈ اور فرانز روزن تھل کی کتابوں کے تراجم ثابت کیا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: 'بکف چراغ دارد'، صفحات ۸۰تا ۱۱۰ اور ۱۱۱تا ۱۳۱۔

۳- جیلانی کامران کی کتاب 'مغرب کے تنقیدی نظریے' میں بعض مقامات پر تناظر کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس کی بجا طور پر تحسین کی جانی چاہیے، تاہم کئی مقامات ایسے بھی ہیں جہاں تناظر کو نظر انداز کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کی 'سچائی'

عمران شاہد بھنڈر

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تصنیف (؟) 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کا قضیہ زیادہ پرانا نہیں ہے۔ 'اثبات' (شمارہ نمبر ۳، دسمبر ۲۰۰۸-فروری ۲۰۰۹) میں 'تعزیت نامہ برائے مابعد جدیدیت' کے عنوان کے تحت ایک گوشہ شامل کیا جا چکا ہے جس میں عمران شاہد بھنڈر کے علاوہ فضیل جعفری، حیدر قریشی، شمیم طارق اور راقم الحروف کے مضامین شامل تھے۔ اس قضیہ کے تعلق سے عمران شاہد بھنڈر کی کتاب بھی شائع ہو چکی ہے لیکن چونکہ زیر نظر شمارہ علمی و ادبی سرقوں پر مشتمل ہے، چنانچہ اس 'سانحہ' کو شامل کرنا ناگزیر تھا۔ لہٰذا بطور 'قند مکرر' عمران شاہد بھنڈر کے متعلقہ مضامین کو مکمل نقل کرنے کی بجائے صرف ان اقتباسات کو یہاں پیش کیا جا رہا ہے، جس سے صورت حال مکمل طور پر واضح ہو جاتی ہے، اس میں مزید نون مرچ لگانے کی ضرورت نہیں۔ ان اقتباسات کو فراہم کرنے کے لیے میں حیدر قریشی صاحب کا شکر گزار ہوں۔ مدیر

گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں،

اس سوسیئری تناظر سے ظاہر ہے کہ ادب کا وہ نظریہ جسے حقیقت نگاری کہتے ہیں، قابلِ مدافعت نہیں ہے۔ یہ دعویٰ کہ ادبی فارم حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے، صرف تکرار بالمعنی، (Tautological) ہے۔ اگر حقیقت سے ہماری مراد وہ حقیقت ہے جس کا ہم تجربہ کرتے ہیں، یعنی جو تفریقی طور پر زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے تو یہ دعویٰ کہ 'حقیقت نگاری حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے'، دراصل یہ ہوا کہ، حقیقت نگاری اس دنیا کا عکس پیش کرتی ہے جو زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے' (Constructed in Language) ظاہر ہے یہ 'تکرار بالمعنیٰ' (Tautology) کے سوا کچھ نہیں ہے ......(ص ۷۸)

کیتھرین بیلسی لکھتی ہے،

From this post-Saussurean perspective it is clear that the theory of literature as expressive realism is no longer tenable. The claim that a literary form reflects the world is simply tautological. If by 'the word' we understand the world we experience, the world differentiated by language, then the claim that realism reflects the world means that realism reflects the world constructed in language. This is a tautology.....

(Belsey, Catherine. Critical Practice, London, Routledge, 2003, P,43)

گوپی چند نارنگ نے جو اقتباس درج کیا ہے اس میں سے بیلسی کے لفظ پوسٹ کو حذف کیا ہے جس سے بیلسی کا قائم کردہ معنی بھی متاثر ہوا ہے۔ تاہم اس کے صفحہ نمبر کا حوالہ کہیں نہیں ہے۔ دوسرا انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں 'تکرار بالمعنی' کو واوین میں لکھ کر یہ تاثر قائم کرنے کی کوشش کی ہے کہ یہ خاص اصطلاح کسی دوسرے نظریہ ساز سے ماخوذ ہے جبکہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ سارے کا سارا اقتباس جسے یہاں مختصراً پیش کیا گیا ہے بیلسی کی کتاب سے ماخوذ ہے۔ مندرجہ بالا تجزیہ کیتھرین بیلسی کا ہے گوپی چند نارنگ کا نہیں ہے۔

گوپی چند نارنگ نے محض ایک ہی اقتباس کو نقل نہیں کیا بلکہ بیلسی کی اسی کتاب سے کئی اقتباسات لفظ بہ لفظ اپنے نام سے ترجمہ کیے ہیں۔ آیئے ایک اور اقتباس پر توجہ مرکوز کریں:

سیوسئر کی دلیل لفظوں کی ان کڑیوں پر مبنی ہے جو ایک تصور کے لیے مختلف زبانوں میں پائے جاتے ہیں۔ 'اگر لفظ ماقبل موجود تصورات کے لیے قائم' ہوتے تو ایک زبان سے دوسری زبان میں ان کے معنی متبادل پائے جاتے، لیکن ایسا نہیں ہے،(کورس ص،۱۱۶) حقیقت یہ ہے کہ مختلف زبانیں دنیا کی چیزوں کو مختلف طور پر دیکھتی اور ظاہر کرتی ہیں۔ سیوسئر نے کئی مثالیں دی ہیں۔ فرانسیسی میں ایک لفظ ہے Mouton اس کے برعکس انگریزی اس کے متبادل Mutton اور Sheep میں فرق کرتی ہے۔ (گوپی چند نارنگ، ص،۶۸)۔

اب بیلسی کی طرف رجوع کرتے ہیں،

Saussure's argument depends on the different division of the chain of meaning in different languages. ' If words stood for pre-existing concepts' they would all have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true' (Saussure, 1974: 116). The truth is that different

languages divide or articulate the world in different worlds. Saussure gives a number of examples. For instance, where French has the single mouton, English differentiates between mutton, which we eat, and sheep.......(Belsey, 36-37).

طوالت کے باعث اس اقتباس کو بھی مختصر رکھا گیا ہے، تاہم انتہائی قابل توجہ امر یہ ہے کہ بیلسی نے اپنے تجزیے میں سیوسئر کی کتاب سے لیے گئے حوالے کو بشمول صفحہ نمبر پیش کیا ہے، جبکہ گوپی چند نارنگ نے یہ تاثر قائم کیا ہے کہ سیوسئر کا حوالہ انھوں نے بیلسی کی کتاب سے اخذ نہیں کیا بلکہ انھوں نے سیوسئر کا براہ راست مطالعہ کیا ہے، یہ ادبی بدیانتی کی واضح مثال ہے۔

مذکورہ بالا حوالہ جات کے علاوہ روسی ہیئت پسندی پر لکھے گئے باب کا بیشتر حصہ جوناتھن کلر کی Strucuralist Poetics سے نقل کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ رومن جیکبسن پر لکھا گیا مکمل باب ٹیرنس ہاکس کی کتاب Structuralism and Semiotics سے لفظ بہ لفظ گوپی چند نارنگ نے ترجمہ کیا ہے۔

آیئے اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

روسی ہیئت پسندوں کے ضمن میں ہم مکاروو سکی کے اس خیال سے بحث کر آئے ہیں کہ' زبان کا تخلیقی استعمال فن پارے میں زبان کو 'پیش منظر' میں لے آتا ہے، یعنی اظہاری عمل اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے، جیکبسن اس پر اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری کی تخلیقی زبان میں استعاراتی پہلو نمایاں رہتا ہے، نثر کی تخلیقی زبان میں انسلاکی پہلو زیادہ حاوی رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرادفیت (equivalence) شاعری میں اس قدر اہمیت رکھتی ہے۔ متوازیت بھی مرادفیت کا ایک رخ ہے......(۱۴۰)

اب Terence Hawkes کے اس انگریزی اقتباس پر توجہ فرمائیں۔

We have already noticed the argument of Jakobson's fellow Prague school critic Mukarovsky with regard to foregrounding: that the aesthetic use of language pushes into the foreground the 'act of expression' itself. Jakobson offers the more refined proposal that the metaphoric mode tends to be foregrounding in poetry, whereas the metonymic mode tends to be foregrounded in prose. This makes the operation of 'equivalence' of crucial importance to poetry...(Structuralism and semiotics, 1984, p80)

میرا یہ دعویٰ ہے کہ گوپی چند نارنگ نے ٹیرنس ہاکس کی کتاب Structuralism and Semiotics کو چند ایک پیراگراف کی ترتیب کو تبدیل کر کے ساری کی ساری کتاب ترجمہ کر کے اپنے نام سے شائع کرا دی ہے۔

ٹیرنس ہاکس کی کتاب Structuralism and Semiotics میں سے گوپی صاحب نے ساری کتاب لفظ بہ لفظ محض ان کی ترتیب بدل کر نقل کی ہے۔ مثلاً اگر ٹیرنس ہاکس ایک پیراگراف پہلے لکھتا ہے تو اسی پیراگراف کو گوپی صاحب درمیان میں لکھ دیتے ہیں۔ اگر الفاظ وہی ہیں تو محض پیراگراف کی ترتیب بدلنے سے کیا ہوگا۔ ویسے یہ ہوسکتا ہے کہ اس وقت ان کے ذہن میں جولیا کرسٹیوا کی intertexuality کی تھیوری گردش کر رہی ہو۔ آیئے اس پیراگراف کا flavour دیکھتے ہیں۔ ٹیرنس ہاکس، Todorov پر لکھے ہوئے باب میں کچھ یوں کہتا ہے:

> The notion that literary works are ultimately about language, that their medium is their message, is one of the most fruitful of structuralist ideas and we have already noticed its theoretical foundations in the work of Jakobson. It validates the post-romantic sense that form and content are one, because it postulates that form is content. At one level this permits, for instance, Todorov to argue that the ultimate subject of a work like The Thousand and One Night is the act of story-telling, of narration itself: that for the character involved- indeed for homo loquens at large- narration equals life: 'the absence of narration death'........... (Structuralism and Semiotics, p,100).

گوپی چند نارنگ صاحب یوں تحریر فرماتے ہیں،

> یہ خیال کہ ادبی فن پارہ زبان سے قائم ہوتا ہے، اور زبان ہی پیغام ہے: 'THE MEDIUM IS THE MESSAGE' بنیادی ساختیاتی نظریہ ہے، اور جیکب سن نے اس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کیا تھا۔ یہ خیال پس رومانوی تصور کی بھی توثیق کرتا ہے کہ فارم اور مواد دراصل ایک ہیں، کیونکہ اس میں یہ تصور جاگزیں ہے کہ فارم ہی مواد ہے۔ اسی خیال کی بنا پر تودوروف نے ایک جگہ یہ نہایت دلچسپ بحث اٹھائی کہ الف لیلی جیسے شاہکار کا بنیادی 'موضوع' دراصل خود کہانی کہنے کا عمل' ہے کیونکہ کردار سب انسان (HOMO LOQUENS) یعنی 'بولنے والے جاندار' ہیں اور ان کے لیے کہانی سنانا زندہ رہنے کی علامت ہے اور کہانی کے ختم ہو جانے کا مطلب ہے موت۔
> 'NARRATION EQUALS LIFE: THE ABSENCE OF NARRATION DEATH' P' 92
> (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، صفحات، ۱۲۹۔۱۳۰)

مندرجہ بالا پیراگراف قارئین سے انتہائی توجہ کا تقاضہ کرتا ہے۔ گوپی چند صاحب نے اوپر والے

اقتباس میں بعض فقرے واوین میں بھی لکھے ہیں اور اس کے بعد آخر میں ایک فقرہ انگریزی میں بھی لکھا ہے اور یہاں تک کہ صفحہ نمبر بھی درج کیا ہے جس میں اصل ذریعے کا حوالہ نہیں ہے۔ اس سے وہ یہ تاثر قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ انھوں نے Todorov کی کتاب کا مطالعہ کیا ہے۔ جبکہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ لفظ بہ لفظ اس اقتباس کا مطالعہ ٹیرنس ہاکس کی کتاب کے صفحہ نمبر ۱۰۰ پر کیا جاسکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نقاد گوپی چند نارنگ صاحب نے جان بوجھ کر ایسا کیا ہے تا کہ قاری کہیں اپنی توجہ ٹیرنس ہاکس کی کتاب کی طرف مرکوز نہ کر بیٹھے۔

اب ایک اور اقتباس پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ ٹیرنس ہاکس کہتا ہے:

> We have already noticed the arguments of Jakobson's fellow Prague school critic Mukarovsky with regard to 'foregrounding': that the aesthetic use of language pushes into the foreground 'the act of expression' itself. Jakobson offered the most refined proposal that the metaphoric mode tends to be foregrounded in poetry, whereas the metonymic mode tends to be foregrounded in prose. This makes the operation 'equivalence' of crucial importance to poetry, not only in the area of analogy, but also in the area of 'sound' of those metrical, rythmic and phonic devices,.......continue. (Terence Hawkes, P, 80).

نارنگ صاحب کا یہ توجہ طلب اقتباس یوں ہے:

> روسی ہیئت پسندوں کے ضمن میں ہم مکاروو سکی کے اس خیال سے بحث کر آئے ہیں کہ 'زبان کا تخلیقی استعمال فن پارے میں زبان کو 'پیش منظر' میں لے آتا ہے، یعنی اظہاری عمل اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ جیکب سن اس پر اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری کی تخلیقی زبان میں استعاراتی پہلو نمایاں رہتا ہے، نثر کی تخلیقی زبان میں انسلاکی پہلو زیادہ حاوی رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ 'مرادفیت' EQUIVALENCE شاعری میں اس قدر اہمیت رکھتی ہے۔ متوازیت بھی مرادفیت کا ایک رخ ہے۔ ردیف وقوافی، اصوات، اوراوزان وبحور تکرار و متوازیت کی جو اہمیت ہے، وہ اسی قبیل سے ہے۔ الخ (ص، ۱۴۰)۔

آیئے ٹیرنس ہاکس کے ایک اور اقتباس پر غور کرتے ہیں:

> Poetic language is deliberately self-conscious, self-aware. It emphasises itself as a medium over and above the 'message' it contains: it characteristically draws attention to itself and systematically intensifies its own linguistic qualities. As a

result, words in poetry have the status not simply of vehicles for thought, but of objects in their own right, autonomous concrete entities, In Sausure's terms, then, they cease to be 'signifiers' and become 'signifieds', ...(P, 63-64).

نارنگ صاحب لکھتے ہیں:

شعری زبان عمداً اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے، یہ خود آگاہ اور خود شناس ہوتی ہے۔ یہ موضوع یا پیغام سے بلند تر ہوکر، جو اس کے ذریعے بیان ہوا ہے، خود اپنی حیثیت کا احساس دلاتی ہے۔ شعری زبان کا بنیادی تفاعل توجہ کو اپنی جانب مبذول کرنا اور اپنے اوصاف کو نمایاں کرنا ہے۔ نتیجتاً شعری زبان میں الفاظ فقط خیال یا جذبے کی ترسیل کا ذریعہ نہیں رہتے، بلکہ خود ٹھوس حقیقت بن جاتے ہیں جو قائم بالذات ہوتی ہے۔ ساسئیر کے معنی میں لفظ محض signifiers نہیں رہتے بلکہ signified بن جاتے ہیں......الخ (ص،۸۹)۔

ٹیرنس ہاکس کے اس اقتباس پر غور فرمائیں:

Formalist theory realised that the 'meaning' habitually carried by words can never be fully seperated from the words themselves because no word has 'simple' one meaning. The 'meaning of A is not simply A1 or A2 or A3, for A has a larger capacity to mean which derives from its particular context or use. No word is ever really a mere proxy for a denoted object. Infact the transaction of 'meaning' has a coplexity of dimensions which the 'poetic' use of language further complicates. Poetry, in short, does not seperate a word from its meaning, so much as multiply - bewildering - the range of meanings available to it... (P, 64).

نارنگ صاحب کے اس اقتباس پر نظر ڈالتے ہیں:

ہیئت پسندوں کو اس کا احساس تھا کہ لفظ معنی سے اور معنی لفظ سے یکسر جدا نہیں کیے جا سکتے، اور معنی کا نظام اتنا سادہ نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے۔ الف کا مطلب محض الف ۱، الف ۲، یا الف ۳ نہیں ہے کیونکہ الف کے معنی سیاق وسباق سے اور دوسرے لفظوں سے مل کر یکسر بدلتے رہتے ہیں۔ کوئی لفظ کسی شے کے محدود معنی میں ہمیشہ کے لیے قائم نہیں ہے۔ پس شعری زبان اگرچہ لفظ کو قائم بالذات کرتی ہے لیکن اس کو معنی سے جدا نہیں کرتی، بلکہ اس کے مختلف مفاہیمی امکانات کو ابھارتی ہے، یعنی معنیاتی قوسِ قزح کو پیدا کرتی ہے۔ معنی کی یہ بوقلمونی اکثر طلسمِ خیال یا حیرت و استعجاب کی کیفیت کی حامل

ہوتی ہے......الخ (ص،۸۹)۔

پروفیسر رامن سیلڈن لکھتے ہیں:

There is another stand in poststructuralist thought which believes that the world is more than a galaxy of text, and that some theories of textuality ignore the fact that the discourse is involved in power. They reduce political and economic forces, and ideological and social control, to aspects of signifying processes. When a Hitler or a Stalin seems to dictate to an entire nation by wielding the power of discourse, it is absurd to treat the effect as simply occurring within discourse. It is evident that real power is exercised through discourse, and that this power has real effects....... The father of this line of thought is the German philosopher Nietzsche, who said that people first decide what they want and then fit the facts to their aim: 'Ultimately man finds in things nothing but what he himself has imported into them.' All knowledge is an expression of the 'will to power'.This means that we can not speak of any absolute truths or of objective knowledge.... Foucault regards discourse as a central human activity, but not as a universal, 'general text', a vast sea of signification. He is interested in the historical dimention of discursive change. What it is possible to say will change from one era to another. In science a theory is not recognised in its own period if it deos not conform to the power consensus of the institutions and official organs of science. Mendel's genetic theories fell on deaf ears in the 1860s; they were promulgated in a 'void' and had to wait until the twentieth century for acceptance. It is not enough to speak the truth; one must be 'in the truth'.

(Selden, Raman. Contemporary Literary Theory,3rd ed, Britain,1993,P158-159)

گوپی چند نارنگ کے سرقے کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں:

پس ساختیات میں ایک فکری دھارا اور بھی ہے جو اصرار کرتا ہے کہ 'متنیت' (TEXTUALITY) ہی سب کچھ نہیں، بلکہ دنیا میں طاقت کے کھیل میں بجائے

متن کے 'ڈسکورس' (مدلل مبرہن بیان) شامل ہے۔ مشل فوکو (MICHEL FOUCAULT) کا بنیادی نقطہ یہ ہے کہ 'متنیت' کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیالوجی کو 'معنی خیزی' کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، موسولینی، یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے، تو ایسا 'ڈسکورس' کی طاقت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو 'متن' تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اصل طاقت کا استعمال 'ڈسکورس' کے ذریعے ہوتا ہے، اور اس طاقت کے ٹھوس اثرات مرتب ہوتے ہیں...... نطشے نے کہا تھا کہ 'لوگ پہلے طے کرتے ہیں کہ انھیں کیا چاہیے، اور پھر حقائق کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں'۔ نیتجتاً انسان کو اشیاء میں وہی کچھ نظر آتا ہے جو ان میں خود اس نے داخل کیا ہے۔ فوکو اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تمام علم طاقت کی خواہش (WILL TO POWER) کا مظہر ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم مطلق صداقت یا معروضی علم کی بات نہیں کر سکتے۔ لوگ کسی فلسفے یا سائنسی نظریے کو صرف اسی وقت تسلیم کرتے ہیں، جب وہ اپنے عہد کے سیاسی اور دانشورانہ متقدرات یا آئیڈیالوجی یا سچائی سے لگا کھائے یا وقت کے رائج پیمانوں پر پورا اُترے۔ فوکو 'ڈسکورس' کو ذہنِ انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی 'متن' کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر۔ وہ تبدیلی کی تاریخی جہت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں بدل جاتا ہے۔ سائنس میں بھی کوئی نظریہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاتا، جب تک کہ وہ سائنس کے مقتدر اداروں اور ان کے سرکاری ترجمانوں کے طاقتی توافق سے مطابقت پیدا نہ کر لے۔ فوکو کہتا ہے کہ مینڈل (MENDEL) کے علم توالد کے نظریے کی ۱۸۶۰ء کے زمانے میں کوئی پذیرائی نہ ہوئی تھی گویا یہ خیالات خلاء میں پیش ہوئے تھے، اور ان کی اپنی قبولیت کے لئے بیسویں صدی کا انتظار کرنا پڑا۔ اس کا مشہور قول ہے کہ 'صرف سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی کے 'اندر' ہونا بھی ضروری ہے'(نارنگ، ص، ۱۹۴۔۱۹۶)۔

پروفیسر سیلڈن کے جوناتھن کلر پر لکھے گئے باب سے اقتباس پیش کرتے ہیں۔ سیلڈن لکھتے ہیں:

Jonathan Culler (see also chapter 5) has argued that a theory of reading has to uncover the interpretative operations used by readers. We all know that different readers produce different interpretations. While this has led some theorists to despair of developing a theory of reading at all, Culler argues

in The Pursuit of Signs (1981) that it is this variety of interpretation which theory has to explain. While readers may differ about meaning, they may well follow the same set of interpretative conventions.... (Selden, P62).

نارنگ صاحب کا کارنامہ ملاحظہ فرمائیں:

جوتھن کلر اس بات پر زور دیتا ہے کہ قرأت کے نظریے کے لئے ضروری ہے کہ وہ افہام و تفہیم اور تحسین قاری کو ضابطہ بند کر سکے جو بالعموم قارئین قرأت کے دوران استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو نظر میں رکھنا چاہیے کہ ایک ہی متن سے مختلف قاری مختلف مفاہیم برآمد کرتے ہیں۔ اگر چہ تعبیر و تفہیم کا یہی تنوع دراصل قاری اساس تنقید کے بہت سے نظریہ سازوں کے لئے دقت کا باعث بنتا ہے، لیکن کلر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ نظریے کا چیلنج یہی ہے کہ مختلف قرأتوں کے امکانات اور مفاہیم کے تنوع کو ضابطہ بند کیا جائے، اس لئے قارئین میں معنی کا اختلاف تو ہوسکتا ہے لیکن تفہیم و تعبیر کے لئے قارئین جو پیرائے اور طور طریقے استعمال کرتے ہیں، ان میں کچھ تو ملتے جلتے ہونگے، اُن کو دریافت کرنے کی کوشش کی جاسکتی ہے۔(نارنگ، ص، ۳۱۸۔۳۱۹)

سیلڈن کے جولیا کرسٹیوا پر لکھے گئے باب میں سے اس اقتباس کو ملاحظہ فرمائیں:

The word 'revolution' in Kristeva's title is not simply metaphoric. The possibility of radical social change is, in her view, bound up with the disruption of authoritarian discourses. Poetic language introduces the subversive openness of the semiotic 'across' society's 'closed' symbolic order: 'What the theory of the unconscious seeks, poetic language practices, within and against the social order.' Sometimes she considers that the modernist poetry actually prefigures a social revolution which in the distant future will come about when society has evolved a more conplex form. However, at other times she fears that bourgeois ideology will simply recuperate this poetic revolution by treating it as a safety valve for the repressed impulses it denies in society. Kristeva's view of the revolutionary potential of women writers in society is just as ambivalent.... (Selden, P142).

نارنگ صاحب کو دیکھیں:

کرسٹیوا کا انقلاب کا تصور یہ ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب

اورخلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور مقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزادہ روی (کھلی ڈھلی تنقید) کوراہ دیتی ہے۔لاشعور جو چاہتا ہے، شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکنے پر قادر ہے۔کرسٹیوا کو یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہوجائے گا تو نئی شعری زبان کے ذریعے انقلاب لایا جاسکے گا،لیکن اس کو یہ بھی خدشہ ہے کہ بورژوا آئیڈیالوجی ہرنئی چیز کو اپنا کر اس کا ڈنک نکال دیتی ہے، چنانچہ ممکن ہے کہ شعری انقلاب کو بھی بورژوا آئیڈیالوجی ایک سیفٹی والو کے طور پر استعمال کرے، ان دبے ہوئے ہیجانات کے اخراج کے لیے جن کی سماج میں بالعموم اجازت نہیں ہے۔

(نارنگ،ص،۲۰۲)

جیسا کہ ہم نے پہلے بھی عرض کیا ہے کہ نارنگ صاحب کی ساری کتاب ترجمہ ہے،لیکن انھوں نے چونکہ خود کو مترجم نہیں کہا اس لیے ہمیں ان کو سارق کہنا پڑ رہا ہے۔سیلڈن کی تمام کتاب چند ایک اقتباسات چھوڑ کر نارنگ صاحب نے اپنے نام سے شائع کرائی ہے۔نارنگ صاحب کے لیے بیٹھ کر سرقہ لکھنا اس لیے آسان ہوگیا کہ ایوارڈ ان کا منتظر تھا۔کسی بھی دوسرے شخص کے لئے یہ کام آسان نہیں ہے کہ وہ قاری کو یقین دہانی کرانے کے لیے اپنے وقت کا زیاں کرتا رہے۔اس لیے یہاں پر سیلڈن کی کتاب سے اقتباسات کے مزید حوالے دینے کی بجائے ہم صرف صفحات کی تفصیل دینے پر ہی اکتفا کریں گے۔سنجیدہ قاری اصل مآخذات تک ضرور رسائی حاصل کریں گے۔

رامن سیلڈن کی کتاب کے صفحات	:	گوپی چند نارنگ کی کتاب کے صفحات
27 - 42	:	79 -106
49 - 70	:	288 - 329
149 - 158	:	234 - 240
86 - 103	:	243 - 267

ہمارا یہ دعویٰ ہے کہ سیلڈن کی کتاب سے دیئے گئے تمام صفحات گوپی چند نارنگ نے اپنے نام سے شائع کرائے ہیں۔حیرت زدہ کرنے والا امر یہ ہے کہ نارنگ صاحب نے اس کتاب میں شاید ہی چند الفاظ خود تحریر کیے ہوں۔راقم کی حیرت میں اس لیے بھی اضافہ ہوا کہ نارنگ صاحب کو کتاب پر بطور مصنف اپنا نام لکھنے کی کیا ضرورت تھی۔کیا ان کو خود بھی یہ خبر نہ ہوسکی کہ آج نہیں تو کل یہ راز آشکار ہوجائے گا۔

سیلڈن کی کتاب سے نارنگ صاحب کے سرقے کے حقائق بمعہ تمام تر تفصیل پیش کرنے کے اب ایک دوسری کتاب کی جانب رجوع کرتے ہیں۔اس کتاب سے نارنگ صاحب نے رولاں بارتھ پر لکھے گئے مضمون کا سرقہ فرمایا ہے۔یاد رہے کہ اسی مضمون کے بعض حصے جوناتھن کلر کی Structuralist Poetics سے چرائے گئے ہیں۔لیکن یہاں پر جو اقتباسات پیش کئے جارہے ہیں وہ John Sturrock کی کتاب سے لیے گئے ہیں۔سٹرک نے اس کتاب میں پانچ مابعد جدید مفکروں پر لکھے گئے مضامین کو مرتب کیا ہے۔جس مضمون کا نارنگ صاحب نے سرقہ کیا ہے وہ سٹرک کا اپنا تحریر کردہ ہے۔سٹرک نے مصنفانہ سچائی کا لحاظ کیا اور تمام مضامین کو ان کے مصنفوں کے نام سے شائع کیا۔نارنگ صاحب نے دوسری زبان کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہوئے بارتھ پر لکھے ہوئے مضمون کو اپنے نام کرلیا۔آیئے دونوں کا موازنہ پیش کرتے ہیں۔جان سٹرک لکھتے ہیں:

Existentialism, on the contrary, preaches the total freedom of the individual constantly to change..... Barthes, like Sartre, pits therefore the fluidity, the anarchy, even, of existence against the rigor mortis of essentialism; not least because, again following Sartre, he sees essentialism as the ideology which sustains that tradional bugbear of all French intellectuals, the bourgeoisie... he writes at the conclusion of his most ferioriously anti-bourgeois book, the devastating Mythologies (1957.........

In one way, Barthes goes beyond Sartre in his abhorrence of essentialism. Sartre, as so far as one can see, allows the human person a certain integrity or unity; but Barthes professes a philosophy of disintegration, whereby the presumed unity of any individual is dissolved into a plurality or discontinuous. This biography is especially offensive to him as a literary form because it represents a counterfeit integration of its individual. It is a false memorial to a living person.......

(Sturrock, John. Structuralism and Since. London, Oxford University Press,1979, P 53)

نارنگ صاحب کی طرف چلتے ہیں:

'لازمیت'(ESSANTIALISM) کے مقابلے میں وجودیت نے انسان کی اس بنیادی آزادی پر زور دیا تھا جو ہر تبدیلی کی بنیاد ہے۔بارتھ بھی سارتر کی طرح لازمیت اور جبریت کے خلاف ہر طرح کی بغاوت بلکہ نراجیت (انارکی) تک کا قائل تھا۔سارتر کی طرح وہ بھی لازمیت کو بورژوازی کا نشان سمجھتا تھا، اور پوری قوت سے اس کو رد کرتا تھا جیسا کہ اس کی ایک ابتدائی بحث انگیز تصنیف(1957) MYTHOLOGIES سے ظاہر ہے۔

لازمیت اور بورژوازی کی مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل

گیا، کیونکہ سارتر وحدت اور سالمیت (INTEGRITY) کا منکر نہیں تھا، لیکن بارتھ اپنی دھن میں بورژوازی سالمیت کے خلاف شکست وریخت کے فلسفے کی حمایت تک سے گریز نہیں کرتا تھا۔ اس کا کہنا تھا انسان کی وحدت ایک طرح کا واہمہ ہے، اگر غور سے دیکھا جائے تو ہم میں سے ہر ایک دراصل 'کئی' ہے۔ وہ وحدت کا سرے سے قائل ہی نہیں تھا، خدا کا بھی نہیں، ہر وہ چیز جو غیر مسلسل اور غیر واحد ہے، بارتھ اس کی حمایت کرتا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ سوانح اسی لئے ادب نہیں کہ وحدت پیدا کرنے کی کوشش میں جعل کا نمونہ پیش کرتی ہے اور غیر اصل ہے۔ (نارنگ، ص ۱۶۲۔۱۶۱)

جان سٹرک کے اسی مضمون میں سے ایک اور اقتباس پر غور کرتے ہیں:

his arch enemy is the doxa, the prevailing view of things, which very often prevails to the extent that people are unaware it is only one of several possible alternative views. Barthes may not be able to destroy the doxa but he can lesson its authority by localizing it, by subjugating it to a paradox of his own......

Barthes is only fully to be appreciated, then, as some one who set out to disrupt as profoundly as he could the orthodox views of literature he found in France...........The grievances against contemporary criticism with which Barthes began were deeply influential on what he came to write later. There were four main ones. First, he objected that literary criticism was predominantly ahistorical, working as it did on the assumption that the moral and the formal values of the texts it studied were timeless.....Barthes was never a member of the Communist party - let us say neo-Marxist objection. He dismissed existing histories of French literature as meaningless choronicles of names and dates... (Sturrock, P, 54-55)

اسی صفحے پر نارنگ صاحب نے قاری کی آنکھ میں دھول جھونکنے کے لئے پیراگراف کی تفصیل کو بڑی مہارت سے تبدیل کیا ہے، اگر قاری بھی سمجھ بوجھ کا حامل ہو تو یہ سرقہ بھی اس کی نظر سے اوجھل نہیں رہ سکتا۔ نارنگ صاحب کے اقتباس کی طرف رجوع کرتے ہیں:

DOXA یعنی اشیاء وصورتحال کا تسلیم شدہ تصور جسے اکثریت قبول کرتی ہو، اسے بارتھ اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتا تھا۔ وہ DOXA کو تباہ کر سکا یا نہیں، لیکن اس نے اس

کا احساس دلا دیا کہ حقیقت کا وہ تصور جسے بالعموم لوگ صحیح سمجھتے ہیں، حقیقت کے ممکنہ تصورات میں سے محض ایک ہوتا ہے...... چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔ مدرسانہ تنقید اور مکتبی تنقید پر اس نے بار بار حملے کیے۔ اسے ادبی نظریات پر چار خاص اعتراض تھے: اول یہ کہ ادبی تنقید میں غالب رجحان غیر تاریخیت کا ہے، کیونکہ عام خیال ہے کہ متن کی ہیئتی اور اخلاقی اقدار دائمی ہیں۔ بارتھ کبھی کمیونسٹ نہیں رہا لیکن ادب کی تاریخیت کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو نو مارکسی ضرور ہے۔ اس نے اپنے عہد کی ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنین کا بے جان پشتارہ قرار دیا۔ (نارنگ، ص ۱۶۳۔۱۶۲)

سٹرک نے بارتھ کے حوالے سے دوسرا اعتراض ان الفاظ میں اٹھایا ہے:

Barthes's second complaints against academic criticism was that it was psychologically naive and deterministic....when critics chose to explain textual data by biographical ones, or the work by the life....The elements of a literary work - and this is an absolutely central point in literary structuralism - must be understood in the first instance in their relationship to other elements of that work..... (Sturrock, P,56)

نارنگ صاحب نے سٹرک کے بارتھ کے حوالے سے دوسرے اعتراض پر ان الفاظ میں قبضہ جمانے کی کوشش کی ہے:

مکتبی یک سطحی تنقید پر اس کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ مکتبی تنقید کا نفسیات کا شعور مجرمانہ حد تک معصومانہ ہے۔ سوانح معلومات کی مدد سے متن کو سمجھنا اس کے نزدیک ناقابل معافی جرم تھا...... اس کے نزدیک ادبی متن کے عناصر کو صرف ان داخلی رشتوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے جو وہ متن کے دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ ساختیاتی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔ (نارنگ، ص ۱۶۳)

سٹرک کے بارتھ کے حوالے سے مکتبی تنقید پر تیسرا اعتراض سٹرک کے الفاظ میں کچھ یوں ہے:

They could see only one meaning in the texts they concerned themselves with, and that one meaning was usually a very literal one. This they subsequently held the meaning of the text, and that to search further for supplementary or alternative meanings was futile. They were men of narrow and autocratic temper who fancied they were being scientific when they were merely being culpably dogmatic. Their minds were closed to the ambiguities of language, to the

co-existence of various meaning within a single form of words,....... (Sturrock, P 57-58)

نارنگ نے سٹرک کے بیان کردہ بارتھ کے تیسرے اعتراض کو ان الفاظ میں اپنے سرقے کی بھینٹ چڑھایا ہے:

مکتبی تنقید متن کے صرف متعینہ طے شدہ معنی کو صحیح سمجھتی ہے اور نہایت ڈھٹائی سے اس پر اصرار کرتی ہے۔ متعینہ معنی تو صرف لغوی معنی ہو سکتے ہیں، اور ادب میں اکثر و بیشتر بے ہودگی کی حد تک غلط ہوتے ہیں۔ مکتبی نقادوں کے بارے میں بارتھ نے لکھا ہے کہ ان کا ذہن چھوٹا اور نظر محدود ہوتی ہے، وہ ادعایت کا شکار ہیں اور ادب میں اکثریت کے علمبردار ہیں......ادب فی نفسہ ابہام سے لبریز ہے اور ایک ہی فارم میں کئی معنی ساتھ ساتھ عمل آراء ہو سکتے ہیں۔ (نارنگ، ص، ۱۶۳)

نارنگ صاحب نے مندرجہ بالا تمام مصنفین کا تمسخر اڑانے کے بعد رابرٹ سکولز پر بھی اپنی 'سچائی' کو مسلط کیا ہے۔ آیئے پہلے سکولز کی طرف چلتے ہیں:

Attempting to distinguish between constant and variable elements in a collection of a hundered Russian fairytales, Propp arrives at the principle that though the personage of a tale are variable, their functions in the tales are constant and limited. Describing function as "an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action," Propp developed inductively four laws which put the study of folk literature and of fiction itself on a new footing. I their baldness and universality, laws 3 and 4 have the shocking effect of certain scientific discoveries:

1. Functions of characters serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale.
2. The number of function known to the fairy-tale is limited.
3. The sequence of functions is always identical.
4. All fairy tales are of one type in regard to their structure.

(Morphology of the Folktale, pp. 21,22,23)

In comparing the functions of tale after tale, Propp discovered that his total numbers of functions never surpassed thirty-one, and that however many of the thirty-one functions a tale had (none has every one) those that it had

always appeared in the same order.... After the initial situation, in which the members of a family are enemerated or the future hero is introduced, a tale begins, consisting of some selection of the following functions in the following order:

1. One of the members of a family absents himself home.
2. An interdiction is addressed to the hero.
3. The interdiction is voilated.
4. The villain makes an attempt at reconnaissance.
5. The villain recieves information about his victim.
6. The villain attempts to deceive his victim in order to take possession of him or of his belongings.
7. The victim submits to deception and thereby unwittingly helps his enemy.

یہ فہرست اکتیس پر جا کر ختم ہوتی ہے۔ مکمل فہرست دینے سے مضمون کی طوالت میں اضافہ ہو جائے گا، جو قطعی غیر ضروری ہوگا۔ اگر مکمل فہرست دی جائے تو صفحات کی تعداد تقریباً نو تک چلی جاتی ہے۔ اس لیے قاری ان صفحات پر از خود غور کرے، جبکہ نارنگ کے سرقے کی تفصیل میں قلمبند کر رہا ہوں۔

Scholes, Robert, Structuralism in Literature, New York, Vail-Ballou Press,1974 P, 62-70.

نارنگ صاحب کی حرکت پر توجہ مرکوز کرتے ہیں:

پروپ نے ایک سو لوک کہانیوں کا انتخاب کیا اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کرداروں اور ان کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کی بناء پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جا سکتا ہے، اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جا سکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگرچہ کردار بدلتے رہتے ہیں، لیکن کرداروں کا 'تفاعل' (FUNCTIONS) مقرر ہے، اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔ کردار کے تفاعل کو کردار کا وہ عمل قرار دیتے ہوئے جو کہانی کی معنویت کے دوسرے اجزا سے جڑا ہوا ہے، پروپ نے استقراری طور پر چار قوانین مرتب کیے جنھوں نے آگے چل کر لوک ادب اور بیانیہ کے مطالعے کے نئی دنیا فراہم کر دی۔ آفاقی اطلاقیت اور صداقت کے اعتبار سے قانون تین اور چار کو اکثر مفکرین نے سائنسی دریافت کا درجہ دیا ہے:

ا۔ کرداروں کے تفاعل کہانی کے راسخ اور غیر مذبذب عناصر ہیں، قطع نظر اس سے کہ کون ان کو سرانجام دیتا ہے، یہ کہانی کے بنیادی اجزا ہیں۔

۲۔'تفاعل' کی تعداد کہانیوں میں محدود ہے۔
۳۔''تفاعل' کی'ترجیع'(SEQUENCE)ہمیشہ ایک سی رہتی ہے۔
۴۔باوجود تنوع کے تمام کہانیوں میں ساخت ایک جیسی ہے۔

کرداروں کے 'تفاعل'(FUNCTIONS) کے اعتبار سے ایک کے بعد ایک کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے پروپ اس نتیجہ پر پہنچا کہ کہانیوں میں کرداروں کے 'تفاعل'(FUNCTIONS) کی کُل تعداد اکتیس ۳۱ سے کسی طرح نہیں بڑھتی، اور اگرچہ بعض کہانیوں میں عمل کی کچھ لڑیاں نہیں ملتیں، لیکن ہمیشہ اُن کی ترتیب وہی رہتی ہے......ابتدائی منظر کے بعد جب گھرانے کے افراد سامنے آتے ہیں، اور ہیرو کی نشاندہی ہو جاتی ہے تو کہانی ان تفاعل(FUNCTIONS) میں سے سب یا بعض کی مدد سے اسی ترتیب سے بیان ہوتی ہے:

۱۔خاندان کا کوئی فرد گھر سے غائب ہو جاتا ہے۔
۲۔ہیرو کی ممانعت کی جاتی ہے۔
۳۔ممانعت کی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔
۴۔ولن جاسوسی کی کوشش کرتا ہے۔
۵۔ولن کو اپنے 'شکار'(VICTIM) کے بارے میں اطلاع ملتی ہے۔
۶۔ولن اپنے 'شکار' کو دھوکہ دیتا ہے تاکہ اس پر یا اس کے مال و اسباب پر قبضہ کر لے۔
۷۔'شکار' دامِ تزویر میں آ جاتا ہے اور نادانستہ اپنے دشمن کی مدد کرتا ہے۔
(نارنگ، ص،۱۰۹۔۱۱۰)

نارنگ صاحب بھی اس فہرست کو اکتیس تک لفظ بہ لفظ نقل کرنے کے علاوہ سکولز کے تجزیے کو لفظ بہ لفظ نقل کرتے ہوئے صفحہ نمبر ۱۱۷ تک لے جاتے ہیں، لیکن کہیں بھی حوالہ دینا ضروری نہیں سمجھتے۔

ان صفحات کے علاوہ نارنگ صاحب اسی کتاب کے مختلف حصوں سے بھی خاطر خواہ اقتباسات کا سرقہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آیئے پہلے انگریزی میں رابرٹ سکولز کے اس اقتباس پر غور کریں:

The last half of the nineteenth century and the last half of the twentieth were charecterized by the fragmentation of knowledge into isolated disciplines so formidable in their specialization as to seem beyond all synthesis. Even philosophy, the queen of the human sciences, came down from her throne to play solitary word games. Both the -philosophy of Wittgenstein and the existentialism language of the Continental thinkers are philosophy of retreat......

Scholes, Structuralism in Literature, New York, Vail-Ballou (Press,1974, p,1)

گوپی چند نارنگ کے مندرجہ ذیل اقتباس کو دیکھیے:

انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی نصف اول میں فکر انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہو گئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی۔ اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علوم انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلگ پڑ جانے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔ وٹگنسٹائن کا فلسفہ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے ہیں۔(ص، ۳۴)

برطانوی سوشل مفکر کرسٹوفر نورس لکھتے ہیں:

Derrida's professional training was as a student of philosophy (at the Ecol Normale Superieure in Paris, where he taught until recently), and his writings demand of the reader a considerable knowledge of the subject. Yet Derrida's texts are like nothing else in modern philosophy, and indeed represent a challenge to the whole tradition and self-understanding of that discipline.

Norris, Christopher. Deconstruction.3rd ed, London, Routledge,2002, P18-19)

نارنگ صاحب لکھتے ہیں:

تربیت کے اعتبار سے بھی دریدا فلسفی ہے، اور اس وقت بھی وہ Ecol Normale Superieure, Paris میں فلسفے کا استاد ہے۔ نیز اس کی تحریروں کو فلسفے کی بنیادی باتوں کو جانے بغیر سمجھنا بھی ناممکن ہے۔ تاہم دریدا کی تحریروں کو فلسفے میں شمار کرنا بھی مشکل ہے، اس لئے کہ فلسفے میں دریدا کی تحریروں کے مماثل کوئی چیز نہیں ملتی، کیونکہ وہ پوری فلسفیانہ روایت کو اور ان بنیادوں کو جن پر فلسفہ بحیثیت ضابطہ علم قائم ہے، چیلنج کرتا ہے۔(نارنگ، ص ۲۱۷)

کرسٹوفر نورس لکھتے ہیں:

Derrida refuses to grant philosophy the kind of privileged status it has always claimed as the sovereign dispenser of reason. Derrida confronts this pre-emptive claim on its own chosen grounds. He argues that philosophers have been able to impose their various systems of thought only by ignoring,

suppressing, the disruptive effects of languages. His aim is always to draw out these effects by a critical reading which fastens on, and skilfully unpicks, the elements of metaphor and other figural devices at work in the texts of philosophy. Deconstruction in this, its most rigorous form acts as a constant reminder of the ways in which language deflects or complicates the philosophers project. Above all deconstruction works to undo the idea-according to Derrida, the ruling illusion of Western metaphysics- that reason can somehow dispense with language and achieve a knowledge ideally unaffected by such mere linguistic foibles. Norris, (P18-19).

گوپی چند نارنگ کی کتاب کے اس اقتباس پر غور کریں:

دریدا فلسفے کو بحیثیت ضابطہ علم یہ آمرانہ درجہ دینے کو تیار نہیں کہ فکرِ انسانی کے جملہ حقوق فلسفے کے نام محفوظ کر دیے جائیں۔ اس کا دعویٰ ہے کہ فلاسفہ اپنے نظام ہائے فکر کو مسلط کرنے کے لیے زبان کے داخلی تضادات کو دباتے، پس پشت ڈالتے یا نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ دریدا اپنے ردتشکیلی مطالعات میں فلسفے کی ان کمزوریوں اور معذوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ وہ بار بار نہایت سختی سے یاد دلاتا ہے کہ زبان کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ فلسفی کے کام کو مشکل تر بناتی ہے۔ اگرچہ مغربی مابعد الطبیعات میں یہ خیال عام رہا ہے کہ فکرِ انسانی کسی نہ کسی طرح زبان سے چھٹکارہ پا سکتی ہے اور سچائی کو بیان کرنے کا کوئی خالص اور مستند طریقہ وضع کر سکتی ہے......(ص،۲۱۸۔۲۱۷)

کرسٹوفر نورس سوشل فلاسفر ہونے کی حیثیت سے فلسفے کی اہمیت سے بخوبی آگاہ ہیں۔ اس لیے وہ کوئی ایسا انتہا پسندی پر مبنی بیان جاری نہیں کرتے، جس سے فلسفے کی غیر ضروری تضحیک کی جائے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں جہاں پر انھوں نے ڈیکنسٹرکشن کے حوالے سے فلسفے کا ذکر کیا ہے، وہاں پر انھوں نے واضح الفاظ میں ''دریدا کے مطابق'' لکھ دیا ہے۔ نارنگ صاحب کی اگر اب تک کی تصانیف کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے مضامین میں کسی بھی فلسفی کے افکار پر بحث نہیں اٹھائی۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ فلسفے کے بارے میں کچھ نہیں جانتے، جو ان کے اس اقتباس سے واضح ہے ''لیکن دریدا ناقابلِ تردید طور پر ثابت کرتا ہے کہ فلسفے کی یہ توقع واہمے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی، اور فلسفے کا زبان کے شکنجے سے آزاد ہونا قطعاً ناممکن ہے۔'' (ص ۲۱۸)۔

کرسٹوفر نورس لکھتے ہیں:

In this sense Derria's writings seem more akin to literary

criticism than philosophy. They rest on the assumption that modes of rhetorical analysis, hitherto applied mainly to literary texts, are infact indispensable for reading any kind of discourse, philosophy included. Literature is no longer seen as a kind of poor relation to philosophy, contenting itself with mere fictive or illusory appearances and forgoing any claim to philosophic dignity and truth. This attitude has, of course, a long prehistory in Western tradition. It was plato who expelled the poets from his ideal republic, who set up reason as a guard against the false beguilements of rhetoric, and who called forth a series of critical 'defences' and 'apologise' which runs right through from Sir Philip Sydney to I. A. Richards and the Americans new critics. The lines of defence have been variously drawn up, according to whether the critic sees himself as contesting philosophy on its own argumentative ground, or as operating outside its reach on a different - though equally privileged - ground. (Norris,P19)

نارنگ صاحب اس اقتباس سے متاثر ہو کر کیا کمال دکھا رہے ہیں:

اس نظر سے دیکھا جائے تو فلسفے سے زیادہ ادب کی ذیل میں آتی ہیں، اس کا بنیادی ایقان یہ ہے کہ لسانی یا بدیعی تجزیہ جو فقط ادبی متن کا منصب سمجھا جاتا ہے، وہ درحقیقت کسی بھی بیان (discourse) بشمول فلسفیانہ بیان کے سنجیدہ مطالعے کے لیے ضروری ہے۔ دریدا کا موقف ہے کہ ادب فلسفے کا دور کا رشتہ دار نہیں، جس کو فلسفی محض لفظوں کے تخیلی توتے مینا بنانے والے ضابطے کے طور پر رد کرتے رہے ہیں، بلکہ سچائی کا حصہ دار ہونے کے ناطے ادب اسی عزت و افتخار کا مستحق ہے جو فلسفے کے لیے مخصوص ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ افلاطون نے ادیبوں، شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے اسی لیے خارج کر دیا تھا کہ عقل کے مقابلے میں ادب کی مجازیت قابل برداشت نہ تھی۔ سر فلپ سڈنی سے لے کر رچرڈز اور نئی تنقید تک ادب کی آزادانہ حیثیت کا دفاع کیا جاتا رہا ہے......(نارنگ، ص، ۲۱۸)

نارنگ صاحب نے یہاں پر نورس کے لفظ 'امریکی' کو حذف کر دیا ہے، کہیں اردو والے امریکہ کے نام سے ناراض نہ ہو جائیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ڈسکورس کو انگریزی میں لکھ دیا ہے، جس سے یہ تاثر ابھرے کہ نارنگ صاحب خود یہ تجزیہ پیش کر رہے ہیں جہاں انھوں نے ضروری سمجھا انگریزی لفظ کا استعمال بھی کر دیا۔

راقم کا یہ دعویٰ ہے کہ گوپی چند نارنگ کی کتاب میں دریدا اور ردِ تشکیل پر لکھا ہوا تمام مواد کرسٹوفر نورس کی کتاب سے ہو بہو ترجمہ ہے۔ آیئے ایک اور اقتباس پر غور کریں۔ کرسٹوفر نورس لکھتے ہیں:

> The counter-arguments to deconstruction have therefore been situated mostly on commonsense, or 'ordinary-language' ground. There is support from the philosopher Ludwig Wittgenstein (1889-1951) for the view that such sceptical philosophies of language rest on a false epitemology, one that seeks (and inevitably fails) to discover some logical correspondence between language and the world. Wittgenstein himself started out from such a position, but came round to believing that language had many uses and legitimating 'grammars', non of them reducible to a clear-cut logic of explanatory concepts. His later philosophy repudiates the notion that meaning must entail some one-to-one link or 'picturing' relationship between propositions and factual status of affairs. Languages now conceived of as a repertoire of 'games' or enabling conventions, as diverse in nature as the jobs they are require to do (Wittgenstein 1953). The nagging problems of philosophy most often resulted, Wittgenstein thought, from the failure to recognise multiplicity of language games. Philosophers looked for logical solutions to problems which were only created in the first place by a false conception of language, logic and truth. Scepticism he argued, was the upshot of a deluded quest for certainty in areas of meaning and interpretation that resist any such strictly regimented logical account. (Norris, P127-128).

نارنگ صاحب کی 'لسانیاتی چال' دیکھیں:

> دریدا کی رد تشکیل کے خلاف جتنی بھی بحث کی گئی ہے وہ عام زبان (ORDINARY-ANGUAGE) کے نکتۂ نظر سے کی گئی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ایسے لوگوں سے پہلے لدوگ وٹگنسٹائن۔۔ (L U D W I G WITTGENTEIN 1889 - 1951) کہہ چکا ہے کہ زبان سے متعلق متشککانہ نظریے اس جھوٹی علمیات (EPISTEMOLOGY) کا حصہ ہیں جو زبان اور اشیاء میں کسی نہ کسی طرح کا منطقی ربط پیدا کرنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائن نے خود اپنا فلسفیانہ

سفر اسی تشکیک سے شروع کیا، لیکن بعد میں وہ اسی نتیجے پر پہنچا کہ زبان کے کئی طرح کے استعمال ہیں، جن سے کئی طرح کی گرائمریں پیدا ہوتی ہیں، اور ان میں سے کوئی بھی گرائمر منطق کے صاف شفاف اصولوں کی سطح پر نہیں لائی جا سکتی۔ وٹگنسٹائن کا فلسفہ اس بات کی تردید ہے کہ زبان میں لفظ اور شے میں ایک اور ایک کا رابطہ ہے۔ وہ زبان کا تصور ایک ایسے نظام کے طور پر کرتا ہے جس میں طرح طرح کے مقاصد کے لیے طرح طرح کے کھیل کھیلے جاتے ہیں وٹگنسٹائن کا کہنا ہے کہ فلسفے کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ زبان کی کثیر المعنیت کو زیر دام نہیں لا سکتا۔ فلاسفہ کو مسائل کے منطقی حل کی ضرورت ہوتی ہے، اور تشکیک تیقن کی کھوج کا نتیجہ ہے کیونکہ معنی کی منطقی تحلیل ممکن نہیں۔ غرض بقول وٹگنسٹائن وہ تمام متشککانہ فلسفے جو زبان، منطق اور حقیقت کے درمیان مختلف النوع مطابقتوں کو نہیں دیکھ سکتے، حیرت کا شکار ہونے پر مجبور ہیں۔ (نارنگ، ص، ۲۱۹)

اس سے قبل بھی یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ نارنگ نے رامن سیلڈن کی کتاب Contemporary Literary Theory میں سے بہت زیادہ سرقہ یا ترجمہ (تسلیم کرنے کی صورت میں) کیا ہے۔ ہماری تحقیق کے مطابق نارنگ نے سیلڈن کی کتاب کا پہلا اور آخری باب چھوڑ کر تقریباً تمام کتاب کا ترجمہ کر دیا ہے۔ ایگلٹن، جیمسن، یاؤس اور رفارٹیر وغیرہ پر لکھا گیا ایک ایک لفظ سیلڈن کی کتاب میں سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ ان ابواب پر نظر ڈالتے ہیں جو اس سے قبل کہیں بھی پیش نہیں کیے گئے، اور پھر فیصلہ کرتے ہیں کہ یہ شخص سارق ہے یا مترجم؟ سیلڈن لکھتے ہیں:

> Eagleton, like Althusser, argues that criticism must break with its 'ideological prehistory' and become a 'science'. The central problem is to define the relationship between literature and ideology, because in his view texts do not reflect historical reality but rather work upon ideology to produce an effect of the 'real'. The text may appear to be free in its relation to reality (it can invent characters and situations at will), but it is not free in its use of ideology. 'Ideology' here refers not to formulated doctrines but to all those systems of representations (aesthetic, religious, judicial and others) which shapes the individuals mental pictures of lived experience. The meanings and perceptions produced in the text are a reworking of ideologie's on working of reality. This means that the text works on reality at two removes. Eagleton goes on to deepen the theory by examining the complex layering of ideology from its most general

pre-textual forms to the ideology of the text itself. He rejects Althusser's view that literature can distance itself from ideology; it is a complex reworking of already existing ideological discourses. However, the literary result is not merely a reflection of other ideological discourses but a special production of ideology. For this reason criticism is concerned not with just the laws of literary form or the theory of ideology but rather with 'the laws of the production of ideological discourses as literature'.

Eagleton surveys a sequence of novels from George Eliot to D.H Lawrence in order to demonstrate the interrelations between ideology and literary form.... Eagleton examines each writer's ideological situations and analyses the contradictions which develope in their thinking and the attempted resolutions of the contradictions in their writing. After the destruction of liberal humanism in the first world war Lawrence developed a dualistic pattern of 'female' and 'male' principles. This antithesis is developed and reshuffled in the various stages of his work, and finally resolves in the characterisation of mellors (Lady Chatterley's Lover) who combines impersonal 'male' power and 'female' tenderness. This contradictory combination, which takes various forms in the novels, can be related to a 'deep-seated ideological crises' within contemporary society.

The impact of poststructuralist thought produced a radical change in Eagleton's work in the late 1970s. His attention shifted from the 'scientific' attitude of Althusser towards the revolutionary thought of Brecht and Benjamine. This shift had the effect of throwing Eagleton back towards the classic Marxist revolutionary theory of the Thesis on Feuerbach (1845): 'The question whether objective truth can be attributed to human thinking is not a question of theory but is a practical question...The philosophers have only interpreted the world in various ways; the point is to change it'. Eagleton believes that 'deconstructive' theories, as developed by Derrida, Paul de Man and others can be used to undermine

all certainties, all fixed and absolute forms of knowledge..............

Raman Seldon, Contemporary Literary Theory, 3rd ed, Britain, 1993,P,92-93.

واضح رہے کہ سیلڈن کا ایگلٹن پر یہ مضمون ختم نہیں ہوا (ہم دیکھیں گے کہ نارنگ کا سرقہ بھی ختم نہیں ہوتا)، بلکہ سیلڈن کی کتاب میں صفحہ نمبر ۹۵ تک جاتا ہے۔ اس کے بعد سیلڈن نے جیمسن پر بحث کا آغاز کردیا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی ذہن نشیں رہے کہ ایگلٹن کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے یہ سیلڈن کا لکھا ہوا ہے۔ سیلڈن نے ایگلٹن کی کتابوں کا مطالعہ کیا اور قاری کے لیے چند صفحات پر ہی 'افہام وترسیل' کو ممکن بنادیا۔ ایسا لگتا ہے کہ نارنگ افہام وترسیل کا مطلب بھی نہیں جانتے۔ نارنگ کے انتہائی علمی وفکری سطح پر معذور حواری بھی نارنگ کا یہی اقتباس پیش کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ علمی بددیانتی کے تسلسل نے علمی و ادبی روح تک ان کے باطن میں پیدا نہیں ہونے دی۔ ایگلٹن کے حوالے سے نارنگ کے برعکس، یہ تجزیہ اور "افہام وترسیل" پروفیسر سیلڈن کی ہے۔ نارنگ کے لفظ بہ لفظ ترجمے کو قاری کے سامنے لانا ضروری ہے۔ نارنگ کا 'بے دھڑک' ہونا ملاحظہ کریں:

> التھیوسے سے اتفاق کرتے ہوئے ایگلٹن کہتا ہے کہ 'تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ آئیڈیولاجیکل ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرے اور سائنس بن جائے۔' اصل مسئلہ ادب اور آئیڈیالوجی کے رشتے کا تعین ہے، کیونکہ ادب تاریخی حقیقت کا عکس پیش نہیں کرتا، بلکہ آئیڈیالوجی کے ساتھ عمل آرا ہوکر حقیقت کا اثر پیدا کرتا ہے۔ متن حقیقت سے اپنے رشتے میں آزاد ہے، وہ کرداروں اور صورتحال کو آزادانہ خلق کرسکتا ہے، لیکن آئیڈیالوجی سے اپنے رشتے میں آزاد نہیں۔ آئیڈیالوجی سے صرف وہ سیاسی تصورات اور اصول و ضوابط مراد نہیں جن کا ہم شعور رکھتے ہیں، بلکہ بشمول جمالیات، الہیات، عدلیات، وہ تمام نظامات جن کی روح سے فرد 'جھیلے ہوئے تجربے' کا ذہنی تصور قائم کرتا ہے۔ متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی اور تصورات دراصل اس تصور حقیقت کا باز تصور ہوتے ہیں جنھیں آئیڈیالوجی نے قائم کیا ہے۔ اس طرح گویا متن میں حقیقت کا تصور دوطرح سے در آتا ہے۔ ایگلٹن متن سے پہلے کی اور بعد کی آئیڈیالوجی کی شکلوں اور ان کے پیچیدہ رشتوں کا تجزیہ کرکے اپنے نظریے میں مزید وسعت پیدا کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے التھیوسے کا یہ کہنا مناسب نہیں کہ ادب آئیڈیالوجی سے فاصلہ پر ہوتا ہے۔ بقول ایگلٹن ادب تو آئیڈیالوجی کے مباحث کی بازیافت ہوتا ہے۔ بہرحال نتیجتاً ادب آئیڈیالوجی کے مباحث کے عکس کے طور پر نہیں، بلکہ آئیڈیالوجی کی ایک خاص 'پیداوار' کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ بس تنقید کا کام صرف ہیئت کے اصول وضوابط کا یا آئیڈیالوجی کا

نظریاتی تعین نہیں، بلکہ ان قوانین کا طے کرنا بھی ہے، جن کی رو سے آئیڈیولاجیکل مباحث ادب کی 'پیداوار' میں ڈھلتے ہیں۔

ایگلٹن جارج ایلیٹ سے ڈی ایچ لارنس تک متعدد ناولوں کا مطالعہ کرتا ہے اور دکھاتا ہے کہ آئیڈیالوجی ادبی ہیئت میں کیا رشتہ ہے۔ ایگلٹن ہر مصنف کے آئیڈیولاجیکل موقف کا جائزہ لیتا ہے اور تجزیہ کر کے ان کے افکار کے تضادات کو ظاہر کرتا ہے، اور یہ کہ بالآخر ان تضادات کو حل کرنے کی کیا کوشش کی گئی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد لارنس کے یہاں 'مردانہ' اصول اور 'نسوانی' اصول کی ثنویت ملتی ہے، بہر حال اس کا 'ردمقدمہ' بھی رونما ہوتا ہے' اور کئی منزلوں سے گزرتے ہوئے بالآخر 'لیڈی چیٹر لیز لور' میں میلرز کے کردار میں حل کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یعنی میلرز کا کردار غیر شخصی سطح پر 'مردانہ' قوت اور 'نسوانی' نرمی دونوں کا بیک وقت حامل ہے۔ بقول ایگلٹن اس طرح کے متضاد ارتباط اس اندرونی آئیڈیولاجیکل کرائسس کو ظاہر کرتے ہیں جس کا سماج شکار ہے۔

۱۹۷۰ کے بعد پس ساختیاتی فکر کے باعث ایگلٹن کے کام میں بنیادی تبدیلی یہ رونما ہوئی کہ اب اس کی توجہ التھیو سے کے سائنسی رویے سے ہٹ کر بریخت اور بینجمن کی انقلابی فکر پر مرکوز ہوگئی۔ نتیجتاً ایگلٹن مارکس کے کلاسیکی انقلابی نظریے Thesis on Feuerbach (1845).

"THE QUESTION WHETHER OBJECTIVE TRUTH CAN BE ATTRIBUTED TO HUMAN THINKING IS NOT A QUESTION OF THEORY BUT AIS A PRACTICAL QUESTION.... THE PHILOSOPHERS HAVE ONLY INTERPRETED THE WORLD IN VARIOUS WAYS; THE POINT IS TO CHANGE IT".

ایگلٹن کو اس سے اتفاق ہے کہ نظریہ ردتشکیل جس کو دریدا، پال دی مان اور دوسروں نے قائم کیا ہے، اس کو پہلے سے طے شدہ معنی کو بے دخل کرنے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ (نارنگ، ۲۶۵۔۲۶۴)

واضح رہے کہ نارنگ کا سرقہ جاری ہے جو صرف ایگلٹن کی بحث میں ہی صفحہ نمبر ۲۶۷ تک چلا جاتا ہے۔ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کی کتاب دو کے پانچویں باب میں 'مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات' کے عنوان سے ایگلٹن وغیرہ پر لکھا گیا تمام مواد لفظ بہ لفظ اٹھالیا گیا ہے، وہاں پر صفحات کی کوئی تفصیل نہیں دی گئی۔ مصادر میں کتاب دو کے پانچویں باب کی تفصیل صفحہ ۳۳۲ پر دی گئی ہیں، وہاں پر بھی صفحات کی تفصیل موجود نہیں ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے انٹرویو میں کہا ہے کہ ''جہاں ضروری تھا، وہاں تلخیص اور ترجمہ بھی کیا ہے۔ بات کا زور بنائے رکھنے کے لیے اصل کے Quotations بھی جگہ

جگہ دیے ہیں۔'' مذکورہ بالا اقتباس پر توجہ مرکوز کرنے سے واضح ہوجاتا ہے کہ نارنگ نے تمام وکمال اس کو سیلڈن کی کتاب سے ترجمہ کردیا ہے، مگر اس اقتباس میں ایک Quotation انگریزی میں دی گئی ہے، جس سے یہ تاثر قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ صرف یہی ایک اقتباس کسی دوسرے مصنف سے ماخوذ ہے۔ نارنگ نے انٹرویو میں کہا ہے کہ جہاں ضرورت محسوس کی گئی وہاں 'بات کا زور بنائے' رکھنے کے لیے Quotation پیش کیے گئے ہیں، جبکہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ اس انداز میں Quotation کا استعمال بات کا 'زور بنائے رکھنے' کے لیے نہیں، بلکہ ذہنی طور پر اپاہج حواریوں میں 'اپنا زور بنائے' رکھنے کی کوشش ہے، جس میں ان کو خاطر خواہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ مذکورہ بالا اقتباس سے ایسا لگتا ہے کہ اردو میں لکھا گیا ہر لفظ نارنگ کا تجزیہ ہے، یہ کہنا ادبی مفہوم میں کسی گناہ کبیرہ کا ارتکاب کرنے کے مترادف ہوگا۔

اس کے بعد پروفیسر سیلڈن نے جیمسن پر مختصر بحث کی ہے، اس کو بھی نارنگ نے جوں کا توں اٹھالیا ہے۔ جوں کا توں اٹھانے کا مطلب یہ ہوا کہ ایگلٹن ہی کی طرح نارنگ نے جیمسن کی بھی کسی کتاب کا مطالعہ نہیں کیا، سیلڈن جیمسن کے حوالے سے بھی مغربی طالب علم کو آسان الفاظ میں سمجھانے کے لیے جو تعارف پیش کرتے ہیں، نارنگ اس کو لفظ بہ لفظ اٹھا کر سیلڈن کی افہام و ترسیل کو ایک بار پھر اپنی 'افہام و ترسیل' بنا کر پیش کرتے ہیں۔ پہلے سیلڈن کی جانب چلتے ہیں:

In America, where the labour movement has been partially corrupted and totally excluded from political power, the appearance of a major Marxist theorist is an important event. Jameson believes that in the post-industrial world of monoply capitalism the only kind of Marxism which has any purchase on the situation which explores the 'great themes of Hegel's philosophy - the relationship of part to whole, the opposition between concrete and the abstract, the concept of totality, the dialectic of appearance and essence, the interaction between subject and object'. For dialectical thought there are no fixed and unchanging 'objects'; an 'object' is inextricably bound up with a larger whole, and is also related to a thinking mind which is itself part of a historical situation. Dialectical criticism does not isolate individual literary works for analysis; an individual is always a part of a larger structure (a tradition or a movement) or part of a historical situation. The dialectical critic has no pre-set categories to apply to literature and will always be aware that his or her chosen categories (style, character, image, etc.) must be understood ultimately as an aspect of the critics on

historical situation........ A Marxist dialectical criticism will always recognise the historical origins of its own concepts and will never allow the concepts to ossify and become insensitive to the pressure of reality. We can never get outside our subjective existence in time, but we can try to break through the hardening shell of our ideas 'into a more vived apprehension of reality itself'.

His The Political Unconscious (1981) retains the earlier dialectical conceptio of theory but also assimilates various conflicting traditions of thought (structuralism, poststructuralism, Freud, Althusser, Adorno) in an impressive and still recognisably Marxist synthesis. Jameson argues that the fragmented and alienated condition of human society implies an original state of primitive communism in which both life and perception were collective.............. All ideologies are 'strategies of containment' which allow society to provide an explaination of itself which suppresses the underlying contradiction of history; it is history itself (the brute reality of economic Necessity) which imposes this strategy of repression. Literary texts work in the same way: the solutions which they offer are merely symptoms of the suppression of history. Jameson cleverly uses A.J Greimas' structuralist theory (the 'semiotic rectangle') as an analytic tool for his own purposes. Textual strategies of containment present themselves as formal patterns. Greimas' structuralist system provide a complete inventry of possible human relations... which when applied to a text's strategies, will allow the analyst to discover the posibilities which are not said. This 'not said' is the represses history.

Jameson also developes a powerful argument about narrative and interpretation. He believes that narrative is not just a literary form or mode but an essential 'epistemological category'; reality presents itself to the human mind only in the form of the story. Even a scientific theory is a form of story.

(Seldon, P, 95-97).

نارنگ کی کتاب کا مطالعہ کرتے ہیں:

امریکہ میں فریڈرک جیمیسن جیسے اہم مارکسی نظریہ ساز کا پیدا ہونا خاصا دلچسپ ہے...... جیمسن کا خیال ہے کہ 'پس صنعتی' دنیا میں جہاں اجارہ دارانہ سرمایہ داری کا دور دورہ ہے، مارکسزم کی صرف وہی قسم کامیاب ہوسکتی ہے جو ہیگل کے فلسفے کی عظیم تھیم سے جڑی ہوئی ہو، یعنی جز کا کل سے مربوط ہونا، ٹھوس اور مجرد کا متضاد ہونا، کلیت کا تصور، ظاہری شکل اور اصل میں جدلیانہ کشمکش اور موضوع اور معروض کا عمل درعمل، وغیرہ۔ بقول جیمسن جدلیاتی فکر میں کوئی مقررہ اور تغیر نا آشنا معروض نہیں ہے، اور ہر معروض ایک بڑے کل سے ناقابل شکست طور پر جڑا ہوا ہے، اور سوچنے والے ذہن سے جو خود تاریخی صورتحال سے جڑا ہوتا ہے۔ جدلیاتی تنقید انفرادی فن پاروں کا الگ الگ تجزیہ نہیں کرتی، کیونکہ فرد ایک وسیع تر بڑی ساخت کا حصہ ہے جو ایک روایت یا تحریک بھی ہوسکتی ہے ۔ سچا جدلیاتی نقاد ادب پر پہلے سے طے شدہ زمروں کا اطلاق نہیں کرتا، وہ اس بات کا بھی لحاظ کرتا ہے کہ خود اس کے منتخب کردہ زمرے مثلاً اسلوب، کردار، امیج وغیرہ بالآخر خود اس کی تاریخی صورتحال کا جُز ہیں۔ مارکسی جدلیاتی تنقید کو ہمیشہ اپنے تاریخی مآخذ کا احساس ہونا چاہیے اور تصورات کو ہرگز جامد نہ ہونے دینا چاہیے تاکہ حقیقت کا صحیح ادراک ممکن ہو۔ بے شک ہم زماں کے اندر اپنی موضوعی حالت سے باہر نہیں آسکتے، لیکن خیالات کے سخت ہوتے ہوئے خول کو توڑ سکتے ہیں تاکہ حقیقت کی بہتر طور پر تفہیم کرسکیں۔

جیمسن کی کتاب THE POLITICAL UNCONSCIOUS, (1981) میں جدلیاتی فکر کے تسلسل کے ساتھ متعدد متضاد عناصر کو سمونے کا عمل ملتا ہے، مثلاً ساختیات، پس ساختیات نو فرائیڈیت، التھیوسے ادورنو وغیرہ۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ موجودہ سماج کی پارہ پارہ اور اجنبیانہ حالت میں قدیم زمانے کی اشتراکی زندگی کا تصور مضمر ہے، جس میں زیست اور تصورات سب ملے جلے اور اجتماعی نوعیت کے تھے، جیمسن کا یہ بھی خیال ہے کہ تمام آئیڈیالوجی اقتدار حاصل کرنے اور قابو میں رکھنے (CONTAINMENT) کے طور طریقوں کی شکل ہے جو سماج کو اس بات کا موقع دیتی ہے کہ تاریخ کے تہہ نشیں تضادات کو دبایا جاسکے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ تاریخ جو ''اقتصادی ضرورت کی وحشی حقیقت ہے۔'' "THE BRUTE REALITY OF ECONOMIC NECESSITY" جبر کے ان طور طریقوں کو خود ہی مسلط کرتی ہے۔ ادبی متن بھی اسی طرح عمل آرا ہوتا ہے، کیونکہ بالعموم متن جو حل پیش کرتا ہے، وہ خود تاریخ کے جبر کی علامت ہوتا

ہے۔جیمسن نے ساختیاتی مفکر گریما کے نشانیاتی مثلث کو اپنے مقاصد کے لیے کامیابی سے برتا ہے۔ تاریخی جبر کے طور طریقے ہیئتی نمونوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ گریما کا ساختیاتی نظام ممکنہ انسانی رشتوں کے گوشواروں پر مبنی ہے۔اسے اگر متون پر آزمایا جائے تو وہ مقامات ظاہر ہو جاتے ہیں جو نہیں کہے گئے۔ یہ نہ کہے گئے مقامات وہ تاریخ ہیں جو دبا دی گئی۔

جیمسن نے بیانیہ اور اس کی توضیح کے بارے میں بڑی کارآمد بحث کی ہے۔اس کا خیال ہے کہ بیانیہ محض ایک ادبی فارم یا طور نہیں ہے بلکہ ایک 'علمیاتی زمرہ' (EPISTEMOLOGICAL CATEGORY) ہے، اس لیے کہ حقیقت قابلِ فہم ہونے کے لیے خود اپنے آپ کو کہانی کے فارم میں پیش کرتی ہے۔اور تو اور ایک سائنسی نظریہ بھی کہانی ہو سکتا ہے۔(۲۶۹۔۲۶۷)

نارنگ کا یہ اقتباس یہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ اگر قاری کو توفیق ہو تو اسی تسلسل میں دونوں کتابوں کو سامنے رکھتے ہوئے مطالعہ جاری رکھنے سے یہ انکشاف ہو جائے گا کہ لفظ بہ لفظ ترجمے کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ گو کہ نارنگ انتہائی عیاری سے مختلف پیراگرافوں کو لفظ بہ لفظ ترجمہ کرنے کے باوجود ان کی ترتیب بدلنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن راقم نے مسروقہ مواد کی شناخت کو آسان کرنے کے لیے تسلسل کو ختم نہیں ہونے دیا۔مثال کے طور پر نارنگ پہلے ایک صفحے کا ترجمہ کرتے ہیں اس کے بعد اگلے صفحے سے ایک پیراگراف اٹھا کر دوبارہ پہلے صفحے سے ترجمے کو جاری رکھتے ہیں۔ یقیناً اس طرح کے سرقے کو گرفت میں لانا آسان نہیں ہوتا، کیونکہ عام قاری جب دیکھتا ہے کہ دو فقرے لفظ بہ لفظ ترجمہ ہیں، لیکن اس کے بعد آٹھ فقرے چھوڑ دیے گئے ہیں، تو وہ سوچ سکتا ہے کہ شاید یہی دو فقرے ترجمہ ہیں اور ان کا حوالہ غلطی سے نہیں دیا گیا۔ اس کے ذہن میں یہ نکتہ آ سکتا ہے کہ اس کے بعد اس صفحے سے کوئی اور پیراگراف نہیں اٹھایا گیا تو وہ سرقے کے پہلو کو نظر انداز کر سکتا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ نارنگ دوبارہ پہلے صفحے کی جانب پلٹتے ہیں، اور تمام وکمال ترجمہ کر کے قاری کو احمق بنانے کی بھرپور کوشش کرتے ہیں۔ قاری کو پیچیدگی سے محفوظ رکھنے کے لیے، راقم نے یہ کوشش کی ہے کہ نارنگ کی کتاب اور دیگر ترجمہ شدہ کتابوں میں تسلسل کو قائم رکھا جائے۔ اوپر والے اقتباس میں دیکھیں کہ کس طرح نارنگ نے اردو میں انگریزی کا حوالہ استعمال کیا ہے اور اسے واوین میں لکھ دیا ہے۔ گو کہ اس انگریزی اقتباس کا صفحہ نمبر نہیں دیا گیا۔ چونکہ یہ واضح ہے اس لیے اعتراض کی گنجائش نہیں ہے، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ پورا اقتباس جو یہاں پیش کیا گیا ہے، اور اس باب میں جس دیگر مواد کی نشاندہی کی گئی ہے اس کا حوالہ کہیں نہیں ہے۔ ایمانداری کا تقاضا تو یہی تھا کہ مکمل باب ہی واوین میں رکھا جاتا، لیکن اس کے لیے خود کو صرف مترجم کی حد تک ہی ظاہر کیا جا سکتا تھا جو نارنگ کو گوارہ نہ ہو سکا۔

ایک بار پھر رامن سیلڈن کی کتاب کے اس باب کا مطالعہ کرنا ہوگا جو نارنگ کے سرقے کی بھینٹ چڑھا ہے۔ آئیں یاؤس پر لکھے گئے باب پر غور کرتے ہیں، سیلڈن کے الفاظ ملاحظہ کریں:

Jauss, an important German exponant of "reception" theory, gave a historical dimension to reader-oriented criticism. He tries to achieve a compromise between Russian Formalism which ignores history, and social theories which ignores the text. Writing during a period of social unrest at the end of the 1960, Jauss and others wanted to question the old canon of German literature and to show that it was perfectly reasonable to do so.... He borrows from the philosophy of science (T.S Kuhn) the term "paradigm" which refers to the scientific framework of concepts and assumptions operating in a particular period. "Ordinary science" does its experimental work within the mental world of a particular paradigm, until a new paradigm displaces the old one and throws up new problems and establishes new assumptions. Jauss uses the term "horizon of expectations" to describe the criteria readers use to judge literary texts in any given period.... For example, if we consider the English Augustan period, we might say that Popes's poetry was judged according to criteria, naturalness, and stylistic decorum (the words should be adjusted according to the dignity of the subject) which were based upon values of Popes's poetry. However this does not establish once and for all the value of Pope's poetry. During the second half of the eighteenth century, commentators began to question whether Pope was a poet at all and to suggest that he was a clever versifies who put prose into ryrhyming couplets and lacked the imaginative power required of true poetry. Leapfrogging the ninteenth century, we can say that modern readings of Pope work within a changed horizon of expectations: we now often value his poems for their wit, complexity, moral insight and their renewal of literary tradition.

In Jauss's view it would be equally wrong to say that a work is universal, that its meaning is fixed forever and open to all readers in any period: 'A literary work is not an object which stands by itself and which offers the same face to each reader in each period. It is not a monument which reveals its

timeless essence in a monologue.' This means, of course, that we will never be able to survey the successive horizons which flow from the time of a work down to the present day and then, with an Olympian detachment. to sum up the works final value or meaning. To do so would be to ignore the historical situation. Whose authority are we to accept? That of the readers? The combined opinion of readers over time?
(Raman Seldon. P,52-53).

اس اقتباس کے بعد پروفیسر سیلڈن ولیمز بلیک کی مثال دینے لگتے ہیں اور نارنگ بھی اپنے سرقے کا کام جاری رکھتے ہیں، آئیں نارنگ کے مجرمانہ فعل کو دیکھتے ہیں:

رو برٹ یاؤس نے نظریہ قبولیت کے ذریعے 'قاری اساس تنقید' کو تاریخی جہت عطا کی ہے۔ یاؤس نے روسی ہیئت پسندی (جس نے بڑی حد تک تاریخ کو نظر انداز کیا تھا) اور سماجی نظریوں میں (جو متن کو نظر انداز کرتے ہیں) ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے...... ۱۹۶۰ میں جب جرمنی میں اضطراب کا دور تھا۔ یاؤس اور اس کے ساتھیوں نے جرمن ادب کو پھر سے کھنگالا، اور جرمن ادبی روایت پر نئی نظر ڈالنے کی ضرورت پر زور دیا۔ یاؤس کی اصطلاح 'زمرہ' (PARADIGM) دراصل سائنس کے فلسفی ٹی ایس کوہن سے مستعار ہے اس سے یاؤس تصورات اور معروضات کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو کسی بھی عہد میں کارفرما ہوتا ہے۔ سائنس میں ہمیشہ تجرباتی کام کسی ایک خاص 'زمرے' کی ذہنی دنیا میں انجام پاتا رہتا ہے حتی کہ تصورات کا کوئی دوسرا 'زمرہ' پہلے 'زمرے' کو بے دخل کر دیتا ہے، اور اس طرح نئے تصورات اور نئے مفروضات قائم ہو جاتے ہیں۔ کسی بھی عہد کے قارئین متن کی پرکھ کے لیے جن قوانین کا استعمال کرتے ہیں، یاؤس ان کے لیے 'افق اور توقعات' (HORIZON AND EXPECTATIONS) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے جو 'زمرے' کے سائنسی تصور پر مبنی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ مثال کے طور پر اگر ہم انگریزی شاعری کے آگسٹن دور پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ پوپ کی شاعری اس وقت کے ادبی افق اور توقعات کے عین مطابق تھی۔ چنانچہ اس وقت اس کی سلاست و قدرت، شائستگی اور شکوہ، اور اس کے خیالات کے فطرت کے مطابق ہونے کی داد دی گئی۔ تاہم اس زمانے کے ادبی افق اور توقعات کی رو سے پوپ کی شاعری کی قدر و قیمت ہمیشہ کے لیے طے نہیں ہوگئی۔ چنانچہ اٹھارویں صدی کے نصف دوئم کی انگریزی تنقید میں اکثر یہ سوال اٹھایا جانے لگا کہ کیا پوپ واقعی شاعر تھا، یا وہ محض ایک قادر الکلام ناظم تھا جس نے نظم میں قافیے ڈال کر اسے

منظوم کر دیا۔ سچی شاعری کے لیے جو تخیل شرط ہے، کیا وہ پوپ کے یہاں ہے یا نہیں۔ بیسویں صدی میں اس بارے میں پھر تبدیلی ہوئی۔ ادھر دیکھیں تو پوپ کی جدید قرأتیں ایک بدلے ہوئے ذہنی افق اور دوسری طرح کی توقعات کے ساتھ ملتی ہیں۔ آج کل پوپ کی شاعری کو ایک ہی رنگ میں دیکھا جا رہا ہے۔ یعنی صناعی کے علاوہ اس میں مزاح، اخلاقی بصیرت اور روایت کی علم برداریت، یہ سب خوبیاں تلاش کر لی گئی ہیں، اور قدر کی نگاہوں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔ (نارنگ، ص ۳۰۴۔۳۰۳)

نارنگ کا سرقہ ابھی جاری ہے، صرف صفحہ تبدیل کرنے سے عیاں ہو جاتا ہے۔ توجہ فرمائیں، اور اس کے بعد نارنگ کی تعریفوں کے پل باندھنے کی بجائے اس حرکت کو حقارت کی نظر سے دیکھنے کی اخلاقی و ادبی جرأت پیدا کریں۔ سیلڈن کا پیراگراف وہی ہے جو اوپر پیش کیا گیا ہے۔ نارنگ کا سرقہ اسی کا تسلسل ہے۔

یاؤس کہتا ہے کہ یہ سوچنا غلط ہے کہ کوئی بھی فن پارہ تمام زمانوں کے لیے ہے یا آفاقی ہے، یا اس کے جو معنی خود اس کے زمانے میں متعین ہو گئے، وہی معنی ہر عہد میں قاری پر واجب ہیں۔ ادبی فن پارہ ایسی چیز نہیں جو قائم بالذات ہو، اور جو ہر عہد میں قاری کو ایک ہی چہرہ دکھاتا ہو۔ بقول یاؤس فن پارہ کوئی یادگار تاریخی عمارت نہیں، جو تمام زمانوں سے ایک ہی زبان میں بات کرے گی۔ گویا ادب کی دنیا میں ہم کسی ایسے 'افق اور توقعات' کا تصور قائم نہیں کر سکتے جو سب زمانوں کے لیے ہو۔ ایسا کرنا تاریخی حالت کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ یعنی ہم کس کو صحیح مانیں، سابقہ قارئین کی رائے کو، یا مابعد کے قارئین کی رائے کو، یا خود اپنے دور کی قارئین کی رائے کو۔ (نارنگ، ص ۳۰۶۔۳۰۵)۔

اس کے بعد ولیمز بلیک کے ذکر سے نارنگ نے سرقہ جاری رکھا ہوا ہے۔ واضح رہے کہ کہیں بھی صفحہ نمبر نہیں دیا گیا۔ ایک بار پھر رامن سیلڈن کی جانب چلتے ہیں:

The French semiotician Michael Riffaterre agrees with the Russian Formalists in regarding poetry as a special use of language. Ordinary language is practical and is used to refer to some sort of 'reality', while poetic language focuses on the message as an end in itself. He takes this formalist view from Jakobson, but in a well-known essay he attacks Jakobson's and Levi-Strauss's interpretation of Baudelaire's 'Les Chats'. Riffaterre shows that the linguistic features they discover in the poem could not possibly be perceived even by an in formed reader. All manner of grammatical and phonemic patterns are thrown up by their structuralist approach, but not

all the features they note can be part of the poetic structure for the reader.

However, Riffaterre has some difficulty in explainig why something perceived by Jakobson does not count as evidence of what readers perceive in a text.

Riffaterre developed his theory in Semiotics of Poetry (1978), in which he argues that competent readers go beyond surface meaning. If we regard a poem as a string of statements, we are limiting our attention to its 'meaning', which is merely what it can be said to represent in units of information. If we attend only to a poem's 'meaning' we reduce it to a (possibly nonsensical) string of unrelated bits. A true response starts by noticing that the elements (signs) in a poem often appear to depart from normal grammar or normal representation: the poem seemes to be establishing significance only indirectly

and in doing so ' threatens the literary representation of realty'. It requires only ordinary linguistic competence to understand the poem's 'meaning', but the reader requires'literary competence' to deal with the frequent ungrammaticalities' encountered in reading a poem. Faced with the stumbling-block of ungrammaticalness the reader is forced, during the process of reading, to uncover a second (higher) level of significance which will explain the grammatical features of the text. What will ultimately be uncovered is a strcutural 'matrix', which can be reduced to a single sentence or even a single word. The matrix can be deduced only indirectly and is not actually present as a word or statement in the poem. The poem is conected to its matrix by actual versions of the matrix in the form of familiar statements, cliches, quotations, or conventional associations.

it is the matrix which ultimately gives a poem unity. this reading process can be summarised as follows:

1. Try to read it for ordinary 'meaning':

2. Highlight those elements which appear umgrammatical and which obstruct on ordinary mimetic interpretation:

3. Discover the 'hypograms' (or commonplaces) which receive expanded or unfamiliar expression in the text;

4. Derive the 'matrix' from the ' hypograms'; that is, find a single statement or word capable of generating the' hypograms' and the text.

(Seldon, P,60-61).

نارنگ کے سرقے کی جانب چلتے ہیں:

مائیکل رفاٹیر شعری زبان کے بارے میں روسی ہیئت پسندوں کا ہم نوا ہے کہ شاعری زبان کا خاص استعمال ہے۔ عام زبان اظہار کے عملی پہلو پر مبنی ہے، اور کسی نہ کسی حقیقت (REALTY) کو پیش کرتی ہے، جبکہ شعری زبان اس 'اطلاع' پر مبنی ہے جو ہیئت کا حصہ ہے اور مقصود بالذات ہے۔ ظاہر ہے اس معروضی ہیئتی رویے میں رفاٹیر، رومن جیکبسن سے متاثر ہے، لیکن وہ جیکبسن کے ان نتائج سے متفق نہیں جو جیکبسن اور لیوی سٹراس نے بودلیئر کے سانٹ Les Chat کے تجزیے میں پیش کیے تھے۔ ریفاٹیر کہتا ہے کہ وہ لسانی خصائص جن کا ذکر جیکبسن اور سٹراس کرتے ہیں، وہ کسی عام 'باصلاحیت قاری' کے بس کے نہیں۔ ان دونوں نے اپنے ساختیاتی مطالعے میں جس طرح کے لفظیاتی اور صوتیاتی نمونوں کا ذکر کیا ہے، یہ خصائص کسی بھی 'جانکار قاری' کی ذہنی صلاحیت کا حصہ نہیں ہو سکتے۔ ایک تربیت یافتہ قاری سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ متن کو اس خاص طریقے سے پڑھے۔ تاہم رفاٹیر یہ بتانے سے قاصر ہے کہ جیکبسن کا مطالعہ اس بات کی شہادت کیوں فراہم نہیں کرتا کہ قاری متن کا تصور کس طرح کرتا ہے۔ رفاٹیر کے نظریے کی تشکیل اس کی کتاب: semiotics of poetry (1978) میں ملتی ہے۔ اس میں رفاٹیر نے اس مسئلے پر روشنی ڈالی ہے کہ باصلاحیت قاری متن کی سطح پر پیدا ہونے والے معنی سے آگے جاتا ہے۔ اگر ہم نظم کو محض معلومات کا مجموعہ سمجھتے ہیں تو ہم صرف اس معنی تک پہنچ پائے ہیں جو معلومات سے متعلق ہیں۔ ایک صحیح قرات ان نشانات (signs) پر توجہ کرنے سے شروع ہوتی ہیں جو عام گرامر یا عام معنی کی ترجمانی سے ہٹے ہوئے ہوں۔ شاعری میں معنی خیزی بالواسطہ طور پر عمل آرا ہوتی ہے، اور اس طرح وہ حقیقت کی لغوی ترجمانی سے گریز کرتی ہے، متن کی سطح پر کے معنی جاننے کے لیے معمولی لسانی اہلیت کافی ہے، لیکن ادبی اظہار کے رموز و نکات اور عام گرامر سے گریز کو سمجھنے اور اس کی تحسین کاری کے لیے خاص طرح کی ادبی اہلیت شرط ہے۔ ایسے لسانی خصائص جن میں استعمالِ عام سے انحراف کیا گیا ہو، قاری کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ معنی خیزی کی داخلی سطح کو بھی دیکھے، جہاں اظہار کے اجنبی خصائص معنی سے

روشن ہوجاتے ہیں۔ نیز ان تمام مقامات پر بھی نگاہ رکھے جن میں زبان وبیان کے بعض خصائص کی تکرار ہوئی ہے۔ ریفاٹیرا سے نظم کا ساختیاتی MATRIX کہتا ہے جسے مختصر کر کے ایک کلمے یا ایک لفظ میں بھی سمیٹا جا سکتا ہے۔ ضروری نہیں کہ MATRIX ایک کلمے یا ترکیب کی صورت میں نظم میں موجود ہو، چنانچہ اس کو متن سے اخذ کر سکتے ہیں۔ نظم اپنے ظاہری MATRIX کے ذریعے داخلی MATRIX سے جڑی ہوتی ہے۔ ظاہری MATRIX بالعموم جانے پہچانے بیانات، کلیشے، یا عمومی تلازمات اور مناسبات سے بُنا ہوتا ہے۔ نظم کی وحدت اس کے داخلی MATRIX کی دین ہے......

ا۔ سب سے پہلے متن کو عام معنی کے لیے پڑھنا چاہیے۔

۲۔ پھر ان عناصر کو نشان زد کرنا چاہیے، جن میں زبان کے عام گرامری چلن سے گریز ہے، اور جو حقیقت کی عام ترجمانی کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں۔

۳۔ اس کے بعد ان عام اظہارات پر نظر رکھی جائے جن کو متن میں اجنبیا یا گیا ہے۔

۴۔ آخراً ان تمام اظہارات سے داخلی Matrix اخذ کیا جائے، یعنی وہ کلیدی کلمہ یا لفظ یا ترکیب جو تمام اظہارات یا متن کو خلق generate کرتی ہو۔ (نارنگ، ص، ۳۱۶۔۳۱۸)

The notion of 'structure', he argues, even in 'structuralist' theory has always presupposed a 'centre' of meaning of some sort. This 'centre' governs the structure but is itself not subject to structural analysis (to find the structure of the centre would be to find another centre). People desire a centre because it guarantees being as presence. For example, we think of our mental and physical life as centred on an 'I'; this personality is the principle of unity which underlies the structure of all that goes on in this space. Freud's theories completely undermine this metaphysical certainty by revealing a division in the self between conscious and unconscious. Western thought has developed innumerable terms which operate as centring principles: being, essence, substance, truth, form, begining, end, purpose, consciousness, man, God, and so on. It is important to not that Derrida does not assert the possibility of the thinking outside such term; any attempt to undo a particular concept is to become caught up in the terms which the concept depends

on. For example if we try to undo the centring concept of consciousness by asserting the disruptive counter force of the 'unconscious', we are in danger of introducing a new centre, because we can not choose but enter the conceptual system (conscious/unconscious) we are trying to dislodge. All we can do is to refused to allow either pole in a system (body/soul, good/bad, serious/unserious) to become the centre and guarantor of presence. This desire for a centre is called 'Logocentrism' in Derrida's classical work Of Grammatology. 'Logos' (Greek for 'word') is a term which in the New Testament carries the greatest possible concentration of presence: ' In the begning was the word'.........Phonocentrism treats writing as a contaminated form of speech. Speech seems nearer to originating thought. When we hear speech we attribute to it a presence which we take to be lacking in writing. The speech of the great actor, orator, or politician is thought to posses presence; it incarnates, so to speak, the speaker's soul. Writing seems relatively impure and obtrudes its own system in physical marks which have a relative permanence; writing can be repeated (printed, reprinted, and so on) and this repition invites interpretation and reinterpretation. Even when a speech is subjected to interpretation it is usually in written form. Writing does not need the writer's presence, but speech always implies an immediate presence. The sounds made by a speaker evaporate in the air and leave no trace (unless recorded), and therefore do not appear to contaminate the originating thought as in writing. Philosophers have often expressed there dislike of writing; they fear that it will destroy the authority of philosophic truth. This Truth depends upon pure thought (logic, ideas, propositions) which risk contamination when written. Francis bacon .... (Seldon, 144-145).

اس وقت ضروری یہ ہے کہ نارنگ کے سرقے کی نشاندہی کی جائے:

ساختیات سے بحث کرتے ہوئے دریدا کہتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں ساخت

(اسٹرکچر) کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ معنی کا کسی نہ کسی طرح کا مرکز (Centre) ہوتا ہے۔ یہ مرکز ساخت کو اپنے تابع رکھتا ہے، لیکن خود اس مرکز کو تجزیے کے تابع نہیں لایا جاسکتا (ساخت کے مرکز کی نشاندہی کا مطلب ہوگا دوسرا مرکز تلاش کرنا) انسان ہمیشہ مرکز کی خواہش کرتا ہے اس لیے کہ مرکز 'موجودگی' کی ضمانت ہے:

CENTRE GUARANTEES BEING AS PRESENCE مثال کے طور پر ہم اپنی ذہنی اور جسمانی زندگی کو مرکزیت عطا کرتے ہیں ضمیر 'میں' کے استعمال سے ضمیر 'میں' یا 'ہم' کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ فرض کیجیے زبان میں ضمیر 'میں' یا 'ہم' نہ ہوں تو ہم اپنی 'موجودگی' کا اثبات کیسے کریں گے۔ الغرض 'موجودگی' اس وحدت کا اصول ہے جو دنیا کی تمام سرگرمیوں کی ساخت کی تہہ میں کارفرما ہے۔ دریدا کا کہنا ہے کہ فرائڈ نے شعور اور لاشعور کی تقسیم کو بے نقاب کر کے وجود کی وحدت کے مابعد الطبیعاتی اعتقاد کی جڑ کھوکھلی کر دی۔ غور سے دیکھا جائے تو فلسفے کی بنیاد ہی ایسے تصورات پر ہے جو معنی کو 'مرکز' عطا کرنے کے اصول پر قائم ہے، مثلاً خدا، انسان، وجود، وحدت، 'شعور' حق، خیر، شر، جوہر، اصل۔ دریدا یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ ان اصطلاحات سے باہر ہو کر سوچنا ممکن ہے۔ بلکہ یہ اصطلاحات معنی کے جس 'مرکز' پر قائم ہیں، وہ ان میں نہیں ہے۔ فرض کیجیے کہ اگر یہ بھی کہیں کہ یہ تصورات قائم بالذات نہیں ہیں، بلکہ قائم بالغیر ہیں تو معنی کا مرکز 'غیر' میں بھی نہیں ہے۔ 'غیر' کو مرکز تسلیم کرنے کا مطلب ہوگا پھر سے اصطلاحوں میں گرفتار ہونا یا نیا مرکز تسلیم کرنا کیونکہ 'غیر' بھی تو قائم بالذات نہیں ہے۔ مثلاً اگر 'شعور' کے مرکز کو یہ کہہ کر ختم کیا جائے کہ لاشعور کی تخریبی قوت انسانی شخصیت میں ایک رد کرنے والے معمل کے طور پر کارفرما رہتی ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ایک نئے مرکز کو تسلیم کر رہے ہیں، کیونکہ تصور کے جس نظام (شعور/لاشعور) کو ہم بے دخل UNDO کر رہے ہیں۔ اس سے ہم انتخاب نہیں کر سکتے، بلکہ اس میں ہمیں خود داخل ہونا پڑے گا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ طرفین (شعور/لاشعور، جسم/روح، حق/باطل) میں سے کسی ایک کو مرکز بننے یا 'موجودگی' (PRESENCE) کا ضامن بننے کی اجازت نہ دیں...... جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ دریدا کے کلاسیکی کارنامے OF GRAMMATOLOGY میں لفظوں پر تصورات کے قائم ہونے کو (LOGOCENTRISM)، لفظ مرکزیت کہا گیا ہے۔ LOGOS یونانی لفظ ہے نیا عہد نامہ میں LOGOS ایسی اصطلاح ہے جو 'موجودگی' کے تصور سے لبالب بھری ہوئی ہے...... 'IN THE BEGINING WAS THE WORD'

(نارنگ، ص، ۲۰۸۔۲۰۷)

صوت مرکزیت (PHONOCENTRISM) کی رو سے تحریر دراصل تقریر (تکلم) کی وہ شکل ہے جو تقریر کی ملاوٹ لیے ہوئے ہے۔ تقریر ہمیشہ اصل خیال سے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ جب ہم تقریر (تکلم) سنتے ہیں تو ہم اسے 'موجودگی' (PRESENCE) سے منسوب کرتے ہیں جس کی تحریر میں کمی محسوس ہوتی ہے۔ کسی بھی بڑے خطیب، اداکار یا سیاست داں کی تقریر کے بارے میں برابر محسوس ہوتا ہے کہ یہ 'موجودگی' رکھتی ہے، یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ تقریر بولنے والے کی روح کی تجسیم ہے۔ تقریر کے مقابلے میں تحریر غیر خالص ہے اور اپنے نظام کو تحریری نشانات سے آلودہ کرتی ہے جو بے شک نسبتاً مستقل ہیں۔ تحریر کو دہرا سکتے ہیں، محفوظ کر سکتے ہیں، بار بار چھاپ سکتے ہیں۔ اور یہ تکرار تفہیم اور باز تفہیم کے لامتناہی سلسلے کو راہ دیتی ہے۔ تقریر کی بھی جب تفہیم کی جاتی ہے تو بالعموم ایسا اس کو ضبط تحریر میں لاکر ہی ممکن ہے۔ تحریر کے لیے مصنف کی 'موجودگی' ضروری نہیں۔ اس کے برعکس تقریر سے مراد متکلم کی فوری 'موجودگی' ہے۔ مقرر کی آواز فوری ہوا میں تحلیل ہو جاتی ہے اور اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا۔ اسی لیے تقریر کے خیال میں ملاوٹ کا شائبہ نہیں، جو تحریر میں ممکن ہے۔ قدیم فلسفہ دانوں نے اسی لیے تحریر کی مخالفت کی ہے، کیونکہ وہ خائف تھے کہ تحریر سے فلسفیانہ صداقت کا تحکم ختم ہو جائے گا۔ ان کا کہنا تھا کہ صداقت خالص فکر پر مبنی ہے (منطق، خیالات، قضایا) ان کو تحریر سے آلودگی کا خدشہ تھا۔ فرانسس بیکن...... الخ (نارنگ، ص، ۲۱۰)

☆

ڈاکٹر نارنگ کا ایک اور مسروقہ اقتباس

In the context of his own concept of ideology, and also of the work of Roland Barthes on literature and Jacques Lacan on psychoanalysis, it is possible to construct an account of some of the implications for critical theory and practice of Althusser's position. The argument is not only that literature re-presents the myths and imaginary versions of real social relationships which constitutes ideology, but also that classic realist fiction, the dominant literary form of the nineteenth century and arguably of the twentieth, 'interpellates' the reader, addresses itself to him or her directly, offering the reader as the place from which the text is most 'obviously'

intelligible, the position of the subject (and of) ideology.
According to Althusser's reading (rereading) of Marx, ideology is not simply a set of illusions, as The German Ideology might appear to argue, but a range of representations (images, stories, myths) concerning the real relations in which people live. But what is represented in ideology is 'not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live' (Athusser, 1971: 155). In other words, ideology is both a real and an imaginary relation to the world-real in that it is the way that people really live there relationship to the social relations which govern their existence, but imaginary in that it discourages a full understanding of these conditions of existence and the ways in which people are socially constituted within them. It is not, therefore, to be thought of as a system of ideas in people's heads, nor as the expression at a hihger level of real material relationships, but as the necessary condition of action within the social formation. Althusser talks of ideology as a 'material practice' in this sense: it exists in the behaviour of people acting according to their beliefs (155-9).
It is important to stress of course, that ideology is by no means a set of deliberate distortions foisted upon a helpless populace by a corrupt and a cynical bourgeoise. If there are sinister groups of men in shirt-sleeves purveying illusions to the public, these are not the real makers of ideology. In that sense, it has no creators. But, according to Althusser, ideological practices are supported and reproducedin the institutions of out society which he calls Ideological State Apparatuses (ISAs). Unlike the Repressive State Apparatus, which works by force (the police, the penal system and the army), the ISAs pursuade us to consent to the existing mode of production.
The central ISA in contemporary capitalism is the educational system, which prepares the childer to act in

accordance with the values of society, by inculcating in them the dominant versions of appropriate behaviour as well as history, social studies and, of course, literature. Among the allies of the educational ISA are the family, the law, the media and the arts, each helping to represent and reproduce the myths and beliefs necessary to induce people to work within the existing social formation.
The destination of all ideology is the subject. The subject is what speaks, or signifies, and it is the role of ideology to construct people as subject:
The obviousness of subjectivity as the origin of meaning and choice has been challenged by the linguistic theory which has developed on the basis of Saussure's. As Emile Benveniste argues, it is language which provides the possibility of subjectivity, because it is language which enables the speakers to posit himself or herself 'I', as the subject of a sentense. It is in language, inother words, that people constitute themselves as subjects. Consciousness of self is possible only on the basis of the differentiation: 'I' can no be signified or concieved without the conception 'non-I', 'You', and dialogue, the fundamental condition of language, implies a reversible polarity between 'I' and 'You'. 'Language is possible only because each speaker sets himself up as a subject by referring to himself as I' (Benveniste 1971:225). But if in language there are only differences with no positive terms, as Saussure insists, 'I' designates only the subject of a specific utterence.
'It is literally true that the basis of subjectivity is in the exercise of language' (226) (Belsey, 52-55).

اس سے پہلے کہ میں نارنگ کا سرقہ کیا ہوا اقتباس پیش کروں چند نکات ذہن میں رہنے ضروری ہیں۔ سب سے پہلے یہ کہ بیلسی نے جہاں کہیں آلتھیو سے یا ایمیلی بن ونستے کا حوالہ استعمال کیا ہے، وہاں نہ صرف یہ کہ کتاب کا نام بھی دیا ہے بلکہ صفحہ نمبر کا حوالہ بھی دیا ہے۔ بیلسی کا آخری اقتباس بن ونستے کی کتاب سے لیا گیا ہے، بیلسی کی کتاب میں اسے اقتباس کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ نارنگ نے بھی یہ اقتباس اٹھایا ہے مگر بن ونستے کا کہیں کوئی حوالہ نہیں ہے۔ نارنگ نے تو ۱۹۵۸ میں پی ایچ ڈی کر لی تھی، انھیں تو اقتباسات

پیش کرتے وقت ادبی اصولوں کو ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے۔ تاہم نارنگ ایسا نہیں کرتے۔ نارنگ کے حوالے سے ہم دیکھیں گے کہ نارنگ نے جہاں انگریزی اقتباس استعمال کیا ہے وہاں نہ ہی صفحہ نمبر ہے اور نہ ہی اس اصل مآخذ کا کہیں ذکر ہے، جس سے یہ تمام اقتباس چرایا گیا ہے۔ پہلے نارنگ کے چرائے ہوئے اقتباس کی جانب چلتے ہیں:

آلتھیوسے کے آئیڈیولوجی کے اس تصور کو اگر ژاک لاکاں کی 'نوفرائیڈیت' اور رولاں بارتھ کی 'نئی ادبیت' کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو ادب اور ادبی رویوں کے مضمرات کے بارے میں آلتھیوسے کا موقف اور کھل کر سامنے آتا ہے۔ دلیل صرف یہ نہیں کہ ادب ان حقیقی سماجی رشتوں کی متھ یا ان کا تخیلی مثنی ہے جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں، بلکہ حقیقت پسندانہ فکشن جو انیسویں صدی بلکہ بڑی حد تک بیسویں صدی کا بھی حاوی رجحان ہے، قاری سے براہ راست خطاب کرتا ہے، اور قاری کو ایسی حیثیت عطا کرتا ہے جس سے ادب آسانی سے سمجھ میں آنے والی چیز بن جاتا ہے، اور یہ حیثیت بطور 'موضوع' نہ صرف آئیڈیولوجی کے اندر ہے بلکہ آئیڈیولوجی کی رُو سے ہے۔

آلتھیوسے کی مارکس کی نئی تعبیر کے مطابق آئیڈیولوجی محض تجریدی تصورات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ڈسکورس (مدلل بیانات)، امیجز، اور متھ کی نمائندگیوں کا وہ نظام ہے جو ان حقیقی رشتوں سے متعلق ہے جن میں لوگ زندگی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں آئیڈیولوجی ان حقیقی رشتوں سے عبارت نہیں ہے افراد کا وجود جن کے تابع ہے، بلکہ یہ عبارت ہے اس خیالی رشتے سے جو افراد ان ٹھوس حقیقی رشتوں سے رکھتے ہیں جن کے اندر وہ زندگی کرتے ہیں۔ گویا آئیڈیولوجی دنیا سے حقیقی رشتہ بھی رکھتی ہے اور تصوراتی بھی، حقیقی اس لیے کہ یہ وہ طریقہ ہے جس کی رو سے افراد ان رشتوں کو جیتے ہیں جو وہ ان سماجی رشتوں سے رکھتے ہیں جو ان کے وجود کی حالتوں کا تعین کرتے ہیں۔ اور خیالی اس لیے کہ افراد خود اپنے وجود کی حالتوں کو پوری طرح سمجھ نہیں سکتے اور نہ ہی ان عوامل کو جن کی رو سے وہ سماجی طور پر ان حالتوں کے اندر مقید ہیں۔ آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کا ایسا نظام نہیں ہے جسے افراد اپنے ذہنوں میں لیے پھرتے ہوں، یا جس کا اظہار مادیاتی رشتوں کی کسی اعلیٰ سطح پر ہوتا ہو، بلکہ یہ 'سماجی تشکیل' کے اندر افراد کے عمل کی ضروری حالت ہے......

آلتھیوسے نے اپنے نظریۂ آئیڈیولوجی میں اس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ آئیڈیولوجی لازماً کوئی ایسی شے نہیں ہے جسے بورژوازی نے محنت کش طبقے پر لاد دیا ہو۔ آئیڈیولوجی اس اعتبار سے پیدا کی نہیں جاتی کہ یہ ضرورتاً موجود ہے۔ البتہ آئیڈیولوجیکل 'معمولات' سماجی اداروں میں پیدا کیے جاتے ہیں، اور پروان چڑھائے

جاتے ہیں۔ آلتھیوسے ان اداروں کو IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES کہتا ہے۔

اس طرح وہ ان میں اور ریاستی جبر کے آلہ ہوئے کار (REPRESSIVE STATE APPARATUSES) مثلاً پولیس، فوج، عدلیہ وغیرہ میں فرق کرتا ہے۔ ریاستی آئیڈیولوجیکل آلہ ہائے کار میں وہ سرمایہ دارانہ ماحول کے نظامِ تعلیم کو مرکزی حیثیت دیتا ہے جس کی رو سے بچے کے ذہن میں تاریخ، سماجی مطالعات، اور ادبی تربیت کے ذریعے شروع ہی سے ان اقدار کو بٹھادیا جاتا ہے جن کی سماج اجازت دیتا ہے اور جو سماج کے نظام سے ہم آہنگ ہیں۔ اس ضمن میں جو ادارے نظامِ تعلیم کا ساتھ دیتے ہیں یا اس کے ساتھ کارگر رہتے ہیں، وہ ہیں خاندان، قانون، میڈیا اور آرٹ۔ یہ سب کے سب ان ایقانات اور متھ کو رواج دیتے اور انھیں مضبوط بناتے ہیں، جن کی رو سے موجود 'سماجی تشکیل' کے اندر انسان عمل پیرا ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا اصل مقام 'موضوع' ہے، (یعنی 'فرد' سماج کے اندر) اور اس کا اصل کام عوام کو بطور 'موضوع' تشکیل دیتا ہے:

TO CONSTRUCT PEOPLE AS SUBJECT'

لیکن 'موضوعیت' (SUBJECTIVITY) کے اس تصور کو اس لسانیاتی ماڈل نے تہس نہس کر دیا ہے جو سوسیئر کے خیالات کی رو سے وجود میں آیا ہے۔ ایمیلی بن وے نستے (EMILE BENVENISTE) کے مطابق وہ زبان ہی ہے جو موضوعیت کا امکان پیدا کرتی ہے، یعنی زبان ہی کی رو سے متکلم خود کو 'میں' کہہ کر قائم کرتا ہے جو کلمے کا موضوع ہے۔ زبان ہی کے ذریعے عام انسان بطور موضوع تشکیل پاتا ہے۔ نفسِ انفرادی کا شعور قائم ہی اس فرق پر ہے۔ 'میں' کا کوئی تصور 'غیر میں' کے بغیر ممکن نہیں۔ اور مکالمے میں جو زبان کی بنیادی شرط ہے، 'میں' اور 'تم' کے فرق کی طرفیں بدل بھی سکتی ہیں۔ زبان ممکن ہی اسی لیے ہے کہ ڈسکورس میں ہر متکلم خود کو 'میں' کہہ کر 'موضوع' ہوسکتا ہے۔ لیکن اگر زبان سوسیئر کے مشہور قول کے مطابق افتراقات کا نظام ہے بغیر اثباتی عناصر کے، تو 'میں' کی موضوعیت فی نفسہٖ قائم ہو ہی نہیں سکتی، کیونکہ 'میں' محض مخصوص کلمے کا موضوع ہے۔ پس ثابت ہے کہ موضوعیت قائم ہوتی ہے زبان کے استعمال سے۔ (نارنگ، ۲۵۸۔۲۵۶)

فکری سطح پر بددیانتی کی شاید ہی اس سے بدترین مثال کہیں دکھائی دے۔ قاری اگر اندھا نہ ہو تو وہ دیکھ سکتا ہے کہ کس طرح نارنگ نے صفحات کے صفحات محض ترجمہ کر کے اپنے نام سے شائع کرا لیے ہیں۔ اوپر دیکھیں کہ کس طرح نارنگ نے یہ فقرہ انگریزی میں پیش کیا ہے، TO CONSTRUCT

'PEOPLE AS SUBJECT'، اس کا مطلب یہ ہوا کہ نارنگ یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ صرف یہی ایک فقرہ انھوں نے انگریزی سے لیا ہے۔ ہم واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ تقریباً دو صفحات بیلسی کی کتاب سے دیگر ابواب کی طرح انتہائی بدیانتی کا مظاہرہ کرتے ہوئے چرائے گئے ہیں۔ نارنگ کے حواری یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ کتاب کا نام حواشی میں درج ہے۔ ایسا کہتے وقت وہ بھول جاتے ہیں کہ ترجمہ کر کے کتاب کا نام دینے سے کوئی 'مصنف' نہیں کہلا سکتا۔ جب الفاظ کو جوں کا توں نقل کیا جاتا ہے، تو انھیں واوین میں رکھا جانا چاہیے۔ بیس مختلف کتابوں سے بیس ابواب ترجمہ کر کے کوئی مصنف نہیں کہلا سکتا۔

ادبی سارقوں سے کوئی باز پرس کرنے والا نہیں

سید ابوالخیر کشفی

ادیب کسی ملک کی اخلاقی حالت کا معیار ہوتا ہے اور جب ہمارے ادیب کی یہ کیفیت ہے تو ہم معاشرہ کے بارے میں کیا کہیں...... ہماری حکومت دو چار روپے کے پرانے جوتے چرانے والوں کی تو کڑی سزا دیتی ہے، کیا ہمارے قانون میں ایسے ادبی جرائم کے لیے کوئی جگہ نہیں؟ حکومت فحش نگاری پر تو مقدمے چلاتی ہے اور ان ادبی سارقوں سے کوئی باز پرس کرنا والا نہیں۔ یہ صورت ہمارے لیے ایک چیلنج ہے۔

مجھے احساس ہے کہ اس مضمون کا لہجہ قدرے تلخ اور درشت ہے لیکن اس کی وجہ وہی ہے جو عرفی بہت پہلے کہہ گیا تھا:

نوا را تلخ ترمی زن چو ذوق نغمہ کم یابی

['جریدہ'، ۲۷، شعبۂ تصنیف و تالیف و ترجمہ، جامعہ کراچی، ۲۰۰۴]

ابن صفی کے ناولوں کا سرقہ

محمد عارف اقبال

ادب میں مصنف کے حقوق کی پامالی کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب یوروپ میں مصنفین کے حقوق کے تحفظ کا احساس پیدا ہوا تو ۱۸۸۶ء میں سب سے پہلے یوروپی ممالک کے مابین 'برن کنونشن' کے معاہدے ہوئے اور اسی معاہدے کا نتیجہ تھا کہ ساری دنیا میں رفتہ رفتہ مصنف و تخلیق کار کے حقوق کے تحفظ کا قانون بنایا گیا۔ 'کتاب کی تاریخ' کے مصنف شایاں قدوائی رومن عہد میں تحفظ تصنیف و اشاعت کے حقوق پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

> رومن عہد میں جب کہ چرمی پارچوں پر ہاتھ سے کتابت ہو رہی تھی یا قرون وسطیٰ میں آگے چل کر جب کاغذ پر کتب نویسی کا دور تھا، مصنفوں کے ساتھ دھوکہ بازی اور ان کی محنت کا سرقہ ناشرین کتب بھی کرتے تھے اور گھٹیا مصنفین بھی۔ چھاپے خانوں کے وجود میں آجانے کے بعد بھی بہت عرصے تک اس بدعنوانی کا سلسلہ جاری رہا۔" (صفحہ ۱۳۱، مطبوعہ اردو ترقی بورڈ، نئی دہلی)

اردو ادب میں سرقہ یا چوری کے متعدد طریقے اختیار کیے جاتے رہے ہیں۔ مثلاً کسی شاعر کی غزل کا شعر، مصرع اور ردیف وغیرہ کا سرقہ، کسی کہانی کے بنیادی کردار و پلاٹ کا سرقہ، کسی کے دیوان کو اپنا دیوان بنا لینا، کسی کی تخلیق کو اپنی تخلیق قرار دینا، کسی مصنف کی اجازت کے بغیر اس کی کتاب و تخلیقات کی اشاعت وغیرہ۔ اس کے ساتھ ہی کسی کے نادر خیال کو من و عن چرا لینے کا ہنر بھی ادب میں داخل ہوا۔ حتیٰ کہ پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالوں کا سرقہ بھی موضوع و عنوان میں جزوی تبدیلی کے بعد ممکن بنا لیا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس طرح کے مسروقہ مقالے پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری بھی تفویض کی جانے لگی ہے۔ تحقیق میں حوالہ جاتی کتابوں (Bibliography) کا سرقہ بھی عام ہو گیا ہے یعنی ایک موضوع کے تحت درجنوں حوالے نقل کر دیے جاتے ہیں لیکن محقق حوالہ میں پیش کی گئی کتابوں کی صورت سے بھی نا آشنا ہوتا ہے۔ عہد حاضر میں نصابی کتابوں کی تیاری میں بھی سرقہ کا رجحان بڑھتا جا رہا ہے۔

بیسویں صدی کے اردو ادب میں اوریجنل ناول نگاری کے حوالے سے ابن صفی (آمد: ۲۶ اپریل ۱۹۲۸ء، رخصت: ۲۶ جولائی ۱۹۸۰) کا نام بے حد نمایاں ہے۔ وہ ایک بلند پایہ انشا پرداز، طنز و مزاح نگار اور اعلیٰ درجے کے شاعر تھے۔ ان کو اردو ادب میں جاسوسی ادب کا معمار بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ جاسوسی ناول نگاری کا آغاز انھوں نے ایک منصوبے کے تحت کیا تھا۔ وہ ادب میں مقصدیت کے قائل تھے۔ ادب کے نام پر معاشرے میں سرایت کی جانے والی بداخلاقی، جنسی بے راہ روی اور فحاشی کے رجحان کو وہ شدت سے محسوس کر رہے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اردو زبان عام ہو مگر اخلاقیات کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے۔ وہ ایک باکردار، بااخلاق، منظم اور باشعور سماج کا ادراک رکھتے تھے۔ ان کو جرائم سے نفرت تھی۔ قانون کا احترام ان کی تحریروں کا بنیادی نکتہ ہے۔

مارچ ۱۹۵۲ میں جب ابن صفی کا پہلا ناول فریدی اور حمید کے بنیادی کردار پر مشتمل 'دلیر مجرم' الہٰ آباد سے شائع ہوا تو پھر انھوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا اور اپنا ادبی سفر کراچی ہجرت کرنے کے بعد بھی بڑی کامیابی سے جاری رکھا۔ فریدی، حمید کے کردار پر تقریباً ۴۵ ناول کے شہرۂ آفاق کامیابی کے بعد انھوں ۱۹۵۵ میں عمران کا اچھوتا کردار تخلیق کیا، پھر تو ان کا قلم سرپٹ دوڑنے لگا۔ ان کے ہر نئے ناول کا انتظار اردو دنیا کے قارئین شدت سے کرنے لگے۔ سری ادب میں یقینی طور سے وہ قلم کے جادوگر تھے جن کی تحریریں اپنے قارئین کے دلوں پر حکومت کرتی تھیں۔ لوگ ناول کے شوق میں اردو زبان و ادب کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ اردو زبان پر چھا جانے والی مایوسی کے بادل چھٹنے لگے۔ ان کے قارئین میں طلبا و اساتذہ کے علاوہ انجینئر، ڈاکٹر، پروفیسر، سیاست داں، صحافی، تاجر، ادیب، شاعر، نقاد بھی تھے۔ بعض ریٹائرڈ پروفیسرز آج بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے ابن صفی کے ناولوں کے مطالعے سے اردو سیکھی۔

ابن صفی کے قلم کی سرعت کا اندازہ کیجیے کہ انھوں نے مارچ سے دسمبر ۱۹۵۲ء کے دس مہینوں کے عرصے میں فریدی، حمید سیریز کے گیارہ ناول لکھے۔ اسی طرح ۱۹۵۳ء اور ۱۹۵۴ کے چوبیس مہینوں میں فریدی، حمید اور انور، رشیدہ کے کرداروں پر مشتمل ان کے ۲۵ شاہکار ناول شائع ہوئے۔ ۱۹۵۵ء میں ایک طرف انھوں نے فریدی حمید سیریز کے گیارہ شاہکار ناول لکھے تو دوسری طرف ان کا تخلیقی اور زرخیز ذہن ایک نئے کردار 'عمران' کی تخلیق میں مصروف تھا۔ لہٰذا اکتوبر ۱۹۵۵ء میں انھوں نے 'خوفناک عمارت' لکھ کر عمران سیریز کے سلسلے کا باضابطہ آغاز کر دیا اور دسمبر تک عمران سیریز کے مزید دو ناول منظر عام پر آئے۔ کہا جاتا ہے کہ اس زمانے میں الہٰ آباد کے نکہت پبلی کیشنز سے ابن صفی کے ناولوں کا سرکولیشن ایک لاکھ کو تجاوز کر گیا تھا۔

ایشیا میں ابن صفی کی اس مقبولیت اور ان کی تحریروں کی سحر انگیز شہرت سے زوال آمادہ اردو ادب کے پروردہ ادیبوں میں حسد اور رقابت کا جذبہ پروان چڑھنے لگا۔ چنانچہ ابن صفی کے نام کو کیش کرانے کے لیے متعدد نقال مصنفین (Ghost Writers) وجود میں آئے اور انھوں نے ابن صفی کے قارئین کو رجھانے کی ناکام کوششیں شروع کر دیں۔ خاص طور سے ابن صفی کی علالت کے دوران (۱۹۶۰ء تا ۱۹۶۳ء) نقال مصنفین خودرو جھاڑیوں کی طرح پیدا ہونے لگے، کیوں کہ اس اس دوران میں ان کا کوئی ناول منظر عام پر نہیں

آسکا۔ اس دور میں ابن صفی کے نام پر کچھ لوگوں نے این صفی، ابوصفی، اور سیفی بی اے وغیرہ کے نام سے عمران کے کردار کو تختۂ مشق بنایا۔ ایسے میں خواتین کیوں پیچھے رہتیں؛ چنانچہ نجمہ صفی اور نغمہ صفی پیدا ہو گئیں۔ ایسے سارے جعلی صفیوں نے اپنی سی کوشش کر ڈالی لیکن ان کی اشاعت کبھی ایک ہزار سے زائد نہیں ہو پائی، اس لیے کہ زیادہ تر لکھنے والوں کا مطالعہ وسیع نہیں تھا، دوسرے ان کی تحریروں میں وہ دلکشی، سلاست اور روانی نہیں تھی جو ابن صفی کے ناولوں کا خاصہ ہے۔

ابن صفی نے انگنت صفیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک بار کہا تھا:

رہی مختلف قسم کے ابنوں اور صفیوں کی بات تو بے چارے سارے قافیے استعمال کر چکے ہیں، لہٰذا اب مجھے کسی 'ابن خصی' کا انتظار ہے۔ میری دانست میں تو صرف یہی قافیہ بچا ہے۔ کوئی صاحبہ (اسی قافیہ والی) عرصے سے غلط فہمی پھیلا رہی ہیں کہ وہ میری کچھ لگتی ہیں۔ لیکن یقین کیجیے کہ میرے والد صاحب بھی ان کے جغرافیے پر روشنی ڈالنے سے معذور ہیں۔ واللہ عالم بالصواب۔'' ('پیش رس'، 'ڈیڑھ متوالے')

تین سال کے بعد 'ڈیڑھ متوالے' کے ہی پیش رس میں ابن صفی بڑے دکھ کے ساتھ لکھتے ہیں:

ادھر یاران طریقت تھے کہ طرح طرح کی افواہیں پھیلا رہے تھے: 'ابن صفی پاگل ہو گیا ہے، کاٹنے کو دوڑتا ہے۔ ابن صفی نے پینے کی حد کر دی تھی (حالاں کہ میری سات پشتوں میں بھی کسی نے نہ پی ہوگی)، اس لیے ایک نروس بریک ڈاؤن میں چلا گیا۔ ابن صفی کا کسی سے عشق چل رہا تھا، اس نے بے وفائی کی، دل شکستہ ہو کر گوشہ نشیں ہو گیا۔ (حالاں کہ گھٹیا قسم کے عشق کا تصور ہی میرے لیے مضحکہ خیز ہے)۔ آخری اطلاع یہ تھی کہ ابن صفی کا انتقال ہو گیا۔ اس خبر پر سچ مچ دل اس طرح بھر آیا جیسے میں خود ہی ابھی ابھی ابن صفی کو مٹی دے کر واپس آیا ہوں، پھر درجنوں ابن صفی پیدا ہو گئے جو اب بھی بفضل تعالیٰ بقید حیات ہیں اور دھڑلے سے میرے کرداروں کی مٹی پلید کر رہے ہیں۔ ان میں سے ایک تو ایسا ہے جس نے فحاشی کی حد کر دی۔ حمید اور فریدی کو بھی رنڈی باز بنا کر رکھ دیا۔ سوچیے اور سر دھنیے، خدا ان سبھوں کی مغفرت فرمائے اور مجھے صبر جمیل کی توفیق عطا کرے۔

ابن صفی حساس طبیعت تو تھے ہی، نرم دل اور اعلیٰ ظرف کے حامل بھی تھے۔ 'سبز لہو' کے پیش رس میں لکھتے ہیں:

چھوٹے موٹے پبلشرز کے خلاف اگر میں نے کوئی کارروائی کی بھی تو وقت کی بربادی کے علاوہ اور کچھ ہاتھ نہ آئے گا...... برصغیر کا بچہ بچہ جانتا ہے کہ فریدی، حمید، عمران اور قاسم وغیرہ میرے ہی تخلیق کردہ کردار ہیں۔ میری طویل علالت کے دوران میں بعض پبلشروں کو موقع مل گیا کہ وہ میرے کرداروں پر ناول لکھوا کر فروخت کریں...... صحت

یاب ہوا تو ایسے پبلشروں کی کثیر تعداد نظر آئی، کس کس کے خلاف کارروائی کرتا۔

تاہم ظفر اور جیمسن جیسے کردار کے متعلق ابن صفی لکھتے ہیں:

> ہر شعبۂ زندگی میں ہماری قوم کا کردار یہی بن گیا ہے کہ دکھ سہیں بی فاختہ اور کوے انڈے کھائیں، اپنے پڑھنے والوں سے گزارش ہے کہ اگر کوئی ایسی کتاب ان کے ہاتھ لگے، جس میں کسی نقال نے ظفر الملک یا جیمسن کے بارے میں کچھ لکھا ہو تو مجھے فوراً مطلع کریں، میں ان حضرات کی یہ خوش فہمی بھی دور کر دینا چاہتا ہوں کہ ان کے خلاف کوئی قانونی کارروائی نہیں کی جا سکتی۔

اندازہ ہوتا ہے کہ ابن صفی اپنے نقالوں کو محض دھمکی دینے پر اکتفا کرتے تھے تاکہ وہ اپنی اصلاح کر لیں، اپنے تخلیقی ذہن کو بروئے کار لائیں اور کسی دوسرے کے کردار پر شب خون نہ ماریں، لیکن اس معاملے میں ابن صفی کی اول الذکر بات ہی درست ثابت ہوئی کہ 'دکھ سہیں بی فاختہ اور کوے انڈے کھائیں'۔ ابن صفی کو کہاں فرصت تھی کہ وہ اس جھمیلے میں پڑتے۔ جس قوم سے ان کا تعلق تھا، ان میں دشمنوں سے زیادہ دوستوں نے انھیں زک پہنچایا۔ انتہا یہ کہ خود کو ابن صفی کا نام نہاد شاگرد کہنے والوں نے بھی ابن صفی کے شاہکار کردار عمران کا پیچھا نہیں چھوڑا اور اپنی کم علمی کے سبب 'عمران' کی مٹی پلید کرتے رہے۔ کاش وہ جاسوسی ادب میں اپنی راہ خود نکالتے تو یقینی طور سے ابن صفی کے شاگرد ہونے کا حقیقی حق دار کہلاتے۔

معروف نقاد پروفیسر عبدالمغنی مرحوم نے 'اردو ادب میں دانشوری کی روایت' کے عنوان سے لکھے اپنے ایک مضمون میں ابن صفی کے بارے میں لکھا ہے:

> جاسوسی ناول نگاری میں ابن صفی انگریزی میں شرلاک ہومز کے خالق، کونن ڈوائل کی سطح پر ہیں۔'' (انداز تنقید، اشاعت ۲۰۰۷ء، صفحہ ۱۰۶)

اگر ابن صفی یوروپ میں پیدا ہوئے ہوتے تو کیا ان کے کسی کردار کو وہاں کا کوئی مصنف سرقہ کرنے کی جرأت کر سکتا تھا؟ کیا یوروپ میں کسی ایسے مصنف کا ذکر ملتا ہے جس نے شرلاک ہومز اور ڈاکٹر واٹسن کے کردار کو اپنے ناول میں پیش کرنے کی جرأت کی ہو؟ بات وہیں آتی ہے کہ زندگی کے ہر شعبہ میں مجموعی طور پر ہمارا قومی کردار اتنا سطحی، مفاد پرست اور منافقانہ ہو گیا ہے کہ ہمارے اندر کسی کی ذہانت و صلاحیت کے اعتراف کی جرأت پائی جاتی ہے اور نہ ہی ہمارا تخلیقی ذہن اپنی راہ خود بنانے کا حامل رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خاص طور سے برصغیر میں قومی سطح پر زندگی کے ہر شعبہ میں پستی ہمارا مقدر بنتی جا رہی ہے۔ بالخصوص گزشتہ ساٹھ برسوں کے دوران اردو زبان سے وابستہ بیشتر افراد (ادیب، ناول نگار، شاعر اور اردو کتابوں کے ناشر) کا کردار بے حد مشتبہ رہا ہے۔ ابن صفی اپنے ناول 'گیارہ نومبر' کے پیش رس میں لکھتے ہیں:

> ......اب آئیے بے چارے مصنف (ابن صفی) کی طرف کہ اسے بہت دنوں کے بعد وہی پرانا مرض لاحق ہو گیا ہے، لیکن اس بار بنگلہ بھاشا میں ہوا ہے یعنی مشرقی پاکستان کے دو پبلشروں نے میرے کچھ ناول کا بنگلہ ترجمہ چھاپا ہے اور اس پر میرے نام کی بجائے 'مراد پاشا' اور 'آلک باری' رسید کر دیا ہے یعنی اردو میں تو صرف چوریاں ہوتی تھیں لیکن بنگلہ میں تو ڈاکہ پڑا ہے مجھ پر۔
>
> میری سمجھ میں نہیں آتا کہ آخر یہی غریب کیوں ایسوں کے ہتھے چڑھتا ہے۔ (اسے صنعت تجاہل عارف کہتے ہیں)
>
> ان پبلشروں کے خلاف قانونی کارروائی کی جا رہی ہے اور انشاء اللہ انھیں کراچی کی عدالت میں حاضر ہونا پڑے گا۔
>
> سنا ہے کراچی میں کوئی گجراتی اخبار عمران سیریز کا کوئی ناول نہ صرف چھاپ رہا ہے بلکہ کرداروں کی ایسی قلمی تصاویر بھی وہ اخبار میں چھاپ رہا ہے، جنھیں دیکھ کر بعض 'عمران پسند' آپے سے باہر ہو گئے ہیں! قلمی تصاویر وہ اخبار میں چھاپ رہا ہے اور سلواتیں مجھے سننی پڑ رہی ہیں۔ یہ دوسرا مرض ہے جو مجھے لاحق ہوا ہے۔
>
> اب آپ مشورہ دیجیے کہ عدالتی کارروائی مناسب رہے گی یا گنڈے تعویذ کروں؟

ابن صفی کو یہ خدشہ لاحق نہیں تھا کہ ان کے اوریجنل ناول کو کوئی من و عن شائع کر دے، کیوں کہ ان کی حیات ہی میں اردو دنیا کے ڈائجسٹوں میں یہ سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ انھیں پریشانی اس بات کی تھی کہ اردو کے جعلی مصنفین اور ناشرین ناجائز طریقے سے دولت حاصل کرنے کے لیے ان کی شہرت کا فائدہ شرمناک حد تک ناجائز طریقے سے اٹھا رہے تھے۔ ابن صفی 'ڈیڑھ متوالے' کے پیش رس میں لکھتے ہیں، ''کراچی کے ایک ذات شریف نے میرے ناول 'زہریلا آدمی' کے کرداروں کے نام تبدیل کیے اور اسے اکرم الہٰ آبادی کے نام سے چلا دیا۔ اکرم الہٰ آبادی بھی خاصے مشہور لکھنے والے ہیں، اس طرح ان کی بھی توہین کی گئی۔'' اس معاملے میں یقینی طور سے کانپور، الہٰ آباد، لاہور، کراچی اور دہلی کے بعض پبلشروں نے بڑی دہشت گردی مچائی۔ کانپور کے شاہین پبلی کیشنز کے محمد درویش خاں نے فریدی، حمید اور عمران سیریز کے درجنوں ناول جعلی مصنفوں سے لکھوا کر شائع کیے۔ ہر ناول کے سرورق پر بڑی بے شرمی سے ابن صفی لکھا، حتیٰ کہ 'پیش رس' کی نقالی بھی کی۔ اس کے شائع کردہ جعلی ناولوں کے چند نام یہ ہیں: معزز الو، آوارہ فرشہ، شکاری ناگن، لاشوں کے کھنڈر، نغمۂ موت، پتھر کا شکار، حساس مردے، وہ آ رہی ہے، انوکھا شکاری، خوش پوش بھیڑیے، سرخ نشان، مدونگا کی واپسی، تصویر کی موت، چاند کی دھوپ، وحشیوں کا حکمراں، خوفناک ٹیلو نرودا، موت کی محبوبہ، قہر کا دیوتا، پاگل لڑکے، آنکھ کے قاتل، مرحوم کی موت، متحرک مقبرے، موسیقی کا خون، موت جھپٹتی ہے وغیرہ۔

مذکورہ ناولوں کے علی الرغم ایک ناول 'ڈیڑھ متوالے' کو شاہین پبلی کیشنز نے اوریجنل نام سے اس وقت شائع کیا، جب کہ 'دلچسپ حادثہ' اور 'بے آواز سیارہ' سلسلے کا آخری شاہکار ناول 'ڈیڑھ متوالے' کی اشاعت کا اعلان نکہت پبلی کیشنز، الہٰ آباد کی طرف سے کیا گیا تھا۔ واضح ہو کہ 'ڈیڑھ متوالے' ابن صفی کا وہ یادگار ناول ہے جسے انھوں نے اپنی علالت کے تقریباً ڈھائی برسوں کے بعد لکھا تھا۔ ہندوستان میں اس ناول

کا اجرا ۲۵ نومبر ۱۹۶۲ء کو الہٰ آباد میں آنجہانی لال بہادر شاستری کے ہاتھوں ہوا تھا۔ اس وقت نکہت پبلی کیشنز کے عباس حسینی مرحوم نے شاہین پبلی کیشنز، کانپور کے پرنٹر پبلشر محمد درویش خاں کے خلاف قانونی کارروائی بھی کی تھی۔ پولیس نے شاہین پبلی کیشنز، کانپور کے اسٹور سے جعلی 'ڈیڑھ متوالے' کی بہت سی کاپیاں بھی ضبط کیں۔

اردو ادب میں سرقہ اور مصنف کے حق پر کسی ناشر کے ڈاکہ ڈالنے کی اس سے بدترین مثال شاید دوسری نہیں پیش کی جاسکتی۔ درویش خاں کے اس ادارے کی طرف سے باضابطہ دو ماہنامے عمران سیریز، کانپور اور حمید-فرید سیریز، کانپور سے شائع ہوا کرتے تھے۔ یہ ماہنامے RNI کے تحت باضابطہ رجسٹرڈ کرائے گئے تھے۔ ماہنامہ حمید-فرید سیریز، کانپور کا رجسٹریشن نمبر ۶۲/ ۶۹۰۲ تھا۔ مذکورہ دونوں ماہناموں کے تحت ابن صفی کے نام سے جعلی ناول شائع کیے جاتے۔ یہ ناول نقال مصنفین کی طرف سے لکھے جاتے جنھیں دیدہ دلیری کے ساتھ ابن صفی کی سند دی جاتی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ Ownership Declaration ان ماہناموں کے ایڈیٹر کا نام: ابن صفی، قومیت: ہندوستانی، اور پتہ کے طور پر ۹۲/۵۷ پوروہ، ہیرامن، کانپور-۱، درج کیے جاتے۔ محمد درویش خاں (پرنٹر پبلشر) کی طرف سے یہ ڈیکلریشن یکم فروری ۱۹۶۴ کو عمران سیریز کے گیارہویں شمارہ میں شائع کیا گیا۔

اس ادارہ کے پرنٹر پبلشر محمد درویش خاں کے کریہہ چہرے کا دوسرا روپ بھی ملاحظہ کیجیے۔ نکہت پبلی کیشنز، الہٰ آباد کی جانب سے جب درویش خاں کے غیر اخلاقی، ناجائز و غیر قانونی حرکتوں کا سخت نوٹس لیا گیا تو اس نے اپنے دونوں ماہناموں میں نکہت پبلی کیشنز الہٰ آباد کے خلاف نفرت و شر انگیز پروپیگنڈے کا آغاز کر دیا۔ جلی حرفوں میں شائع ایک علانیہ کچھ اس طرح تھا:

> محترم ابن صفی اور ان کے ادارہ شاہین پبلی کیشنز کی غیر معمولی مقبولیت اور ہر دلعزیزی کو دیکھ کر حاسدوں کے سینے پر سانپ لوٹنے لگے۔ نقال اور فتنہ پرور پبلشر کے نت نئے شیطانی منصوبے...... لیکن انشاء اللہ اس کے جھوٹ اور مکر و فریب کی باطل کہانی زیادہ دنوں تک جاری نہیں رہ سکتی اور کچھ ہی دنوں بعد اس کو منھ کی کھانی پڑے گی۔"

درویش خان نے اسی پر بس نہیں کیا بلکہ فرضی قارئین کی طرف سے اپنے ماہناموں میں درجنوں تعریفی و توصیفی خطوط شائع کیے۔ یہ خطوط جن قارئین کی طرف سے لکھے گئے، یقینی طور سے جعلی ہی کہے جائیں گے کیوں کہ ابن صفی کی اصل تحریروں کا مطالعہ کرنے والے قارئین سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ ابن صفی کو کانپور کا باشندہ تسلیم کریں نیز یہ کہ خود درویش خاں کے پیش کردہ ناولوں کے اسلوب اور سطحی طرز نگارش سے گمراہ ہو جائیں۔ ابن صفی کے نام پر درویش خاں کے پیش کردہ ناولوں میں اتنا دم نہیں تھا کہ اسے اصلی ابن صفی کی تخلیق سمجھ لیا جائے۔ نمونے کے طور پر جعلی ایڈیشن کے ایک قاری کا خط ملاحظہ کیجیے:

> عظیم ابن صفی، آداب و نیاز!
>
> آج کی ڈاک سے عمران سیریز کا شاہکار 'موت جھپٹتی ہے' موصول ہوا۔ پڑھ کر بہت

> مزہ آیا۔ خدا آپ کو اور آپ کے قلم کو اسی طرح دن دونی رات چوگنی ترقی عطا فرمائے اور حاسدوں کو یوں ہی جلن کی آگ جلنا نصیب کرے۔ آمین!
>
> آپ کی ترقیوں کا خواہاں، عبداللطیف، بیلگام (کرناٹک)

(بحوالہ: ماہنامہ حمید فرید سیریز، کانپور، بارہواں شمارہ، دوسرا سال)

اس خط کے لب و لہجہ سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ خط جعلی ہے اور کسی خاص مقصد کے تحت لکھا گیا ہے۔ درویش خاں کی جرأت یا حماقت کی انتہا یہ ہے کہ اس نے ابن صفی کی طرف سے انھی کے لب و لہجہ کی نقالی کرتے ہوئے 'پیش رس' لکھنے کی کوشش کی۔ اس نے جاسوسی ادب کے عظیم مصنف ابن صفی مرحوم کے تخلیق کردہ تمام کرداروں کی نہ صرف مٹی پلید کی بلکہ ان کی حیات ہی میں ذاتی طور پر ابن صفی کو اتنا بڑا نقصان پہنچایا اور ان پر ظلم کیا کہ دنیا کے شاید کسی دوسرے ادیب کے حصے میں اتنی مظلومیت اور بے بسی نہ آئی ہوگی۔ آپ تصور کیجیے کہ ایک ابن صفی (اسرار ناروی) جو ہندوستان کے معروف شہر الہٰ آباد کے ایک قصبہ نارہ میں پیدا ہوئے، الہٰ آباد ہی میں جاسوسی ادب کی بنیاد رکھی، پھر ۱۹۵۲ میں بحالت مجبوری کراچی ہجرت کر گئے۔ دوسرے ابن صفی کانپور میں موجود ہیں اور دھڑا دھڑ عمران اور حمید فریدی سیریز کے ناول لکھ رہے ہیں۔ اردو ادب کی یہ کیسی دنیا ہے جہاں اوریجنل ادیبوں کی ڈمی تیار کی جاتی ہے بلکہ کاغذی کلون (Clone) تخلیق کی جاتی ہے اور اسے اصل بنا کر اس طرح پیش کیا جاتا ہے، جس طرح دجال اکبر حضرت عیسیٰ (علیہ السلام) کی ڈمی بن کر دنیا کو تہہ و بالا کرنے کی کوشش کرے گا۔ شاید یہ بھی دجالی عہد کا کرشمہ ہے کہ 'انشا اللہ' اور 'شیطانی منصوبۓ' کے پردے میں اردو ادب میں اتنا بڑا فتنہ برپا کیا گیا کہ شاید شیطان بھی حیران و پریشان ہوگا کہ اس کے ہوتے ہوئے دوسرا کیوں کر پیدا ہوگیا۔ ساٹھ کی دہائی میں جاسوسی ادب کے میدان میں سرقہ، ادبی ڈاکہ زنی اور لوٹ کھسوٹ کا ایسا بازار گرم تھا کہ شاید اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ایسا معرکہ کبھی پیش نہ آیا ہوگا۔ جعلی ایڈیشن کے 'ڈمی ابن صفی' کی جانب سے لکھے ہوئے ایک 'پیش رس' کے اقتباس کی دروغ گوئی ملاحظہ کیجیے:

> ...... کچھ احباب نے سوال کیا ہے کہ کیا شاہین پبلی کیشنز اپنا ادارہ ہے تو اس کے لیے عرض ہے کہ ان کا سوال ہی دراصل میرا جواب ہے۔ حقیقتاً شاہین پبلی کیشنز میرا نجی ادارہ ہے اور اس ادارہ سے آپ کو میری تمام تصنیفات پڑھنے کو ملیں گی؛ اور کہیں نہیں۔ اچھا اب مجھے اجازت دیجیے کیوں کہ آپ اپنے محبوب کردار علی عمران سے ملنے کے لیے بے چین ہوں گے۔ اس لیے میں آپ ...... حضرات کے بیچ میں کباب میں ہڈی کی طرح نہیں آنا چاہتا، اس لیے آپ علی عمران سے ملیے اور مجھے آئندہ ناول کے لیے رخصت کیجیے۔
>
> آپ کا اپنا
>
> ابن صفی

(بحوالہ جعلی ناول 'موت کی محبوبہ'، شاہین پبلی کیشنز، کانپور ۱۹۶۲)

اب ذرا ابن صفی (اسرار ناروی) کے ایک ناول 'سبز لہو' کے پیش رس کا آخری حصہ ملاحظہ کیجیے:

......لوگ مشورہ دیتے ہیں کہ گرمیوں میں مَری چلے جایا کرو اور میں ان سے بصد خلوص وعدہ کرتا ہوں کہ اگلی گرمیوں میں ضرور چلا جاؤں گا۔ لیکن جہاں گھنٹے بھر بعد ہوا بدلی یہ فلسفہ سوجھا کہ آدمی تو دراصل اپنے ذہن میں تیار رہتا ہے، پھر مَری وری کیسی؟ سب چلتا ہے...... پھر موسم میں کوئی تبدیلی آئی اور تارک الدنیا ہونے کو دل چاہنے لگا۔ کراچی جیسے کاروباری شہر میں تو ایسی آب و ہوا نہ ہونی چاہیے...... پتہ نہیں اللہ کی کیا مصلحت ہے!

۲ جولائی ۱۹۶۹ء   والسلام

(ابن صفی)

مذکورہ پیش رس کے دونوں اقتباسات سے ادنیٰ درجے کا طالب علم بھی اندازہ کرسکتا ہے کہ دونوں تحریروں میں اسلوب اور فکر خیال کے لحاظ سے زمین و آسمان کا فرق ہے۔ نقلی اور اصلی کی پہچان مشکل نہیں۔ پھر اصلی ابن صفی تو کراچی میں مقیم ہیں اور ان کا ڈمی کانپور کا کوئی احمق باشندہ ہے یا خود محمد درویش خاں؟

اسی طرح دہلی کے ایک پبلشر 'مینار پاکٹ بکس' کا شائع کردہ ایک ناول 'بے کاروں کی انجمن' کے سرورق پر لکھا ہے: 'عظیم مصنف ابن صفی بی اے کا عظیم شاہکار'۔ سرورق کی پشت پر ابن صفی کی بلیک اینڈ وہائٹ تصویر دی گئی ہے، جس کے نیچے جعلی پبلشر نے اپنی ذلالت پر پردہ ڈالنے کے لیے یہ کیپشن بھی لکھا:

جاسوسی ادب کے شہرۂ آفاق مصنف محترم ابن صفی بی اے، جن کی تحریر دوسروں کے لیے باعث تقلید بنی اور آج بھی وہ روشن مینار کی طرح ہیں۔

معلوم نہیں، اس طرح کے اور کتنے ناول مذکورہ پبلشر نے شائع کیے ہوں گے اور بڑی بے شرمی سے ان ناولوں کا خالق ابن صفی کو قرار دے کر اردو عوام کو گمراہ کیا ہوگا۔ اس طرح کے ناولوں کی کھپت عام طور پر جنوبی ہندوستان کے اردو قارئین میں زیادہ تھی اور وہاں کی مقامی اردو لائبریریوں میں اب بھی یہ ناول محفوظ ہو سکتے ہیں۔

ابن صفی نے فریدی، حمید اور عمران سیریز کے جتنے بھی ناول لکھے، عام طور پر کراچی کے بعد نکہت پبلی کیشنز، الٰہ آباد سے شائع ہوتے رہے۔ ابن صفی کے شائع کردہ اوریجنل ناولوں کی مکمل فہرست اب www.ibnesafi.info ویب سائٹ پر بھی دستیاب ہے۔ اس فہرست میں 'بیکاروں کی انجمن' یا شاہین پبلی کیشنز، کانپور کے شائع کردہ جعلی ناولوں کا کوئی وجود نہیں ہے۔ ہاں 'پاگلوں کی انجمن' جیسا شاہکار ناول ابن صفی نے ضرور لکھا۔ میرے علم میں نہیں کہ خود ابن صفی مرحوم کو 'مینار پاکٹ بکس' کی اس مذموم حرکت کے بارے میں اندازہ تھا یا نہیں؟ تاہم ایک بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ابن صفی کی تحریروں کا قاری 'بیکاروں کی انجمن' کے مواد اور اسلوب سے یقیناً اندازہ کرسکتا ہے کہ اس کے نقال مصنف (Ghost Writer) کی تحریر پر گمان ہوتا ہے کہ کسی بھیک مانگنے والے کو بادشاہ کا ریڈی میڈ لباس پہنا کر شاہی تخت پر بٹھا دیا گیا ہو۔

ادب میں سرقہ ایک اہم موضوع ہے اور بعض بڑے ادیبوں اور شاعروں کے کسی فقرے یا اقتباس پر بھی سرقہ کا الزام عائد کیا جاتا رہا ہے۔ زندگی کے جملہ شعبۂ حیات میں چور موجود رہے ہیں اور ادب میں بھی چوروں کی کمی نہیں۔ تاہم ادب میں سرقہ اسی کو تسلیم کیا جاتا رہا ہے جس کا ارتکاب دانستہ کیا گیا ہو۔ کسی کے افسانے کو اپنے نام سے چھپوانا یا کسی مردہ ادیب یا غیر معروف شاعر کے دیوان کو کسی کا اپنے نام سے چھپوا لینا یقیناً ایک قبیح فعل ہے اور اس کی مذمت کی جانی چاہیے۔ تاہم ایک وقت خاص میں ممکن ہے کہ ایک سے زائد ادیبوں اور دانشوروں کے ذہن و قلب میں کسی خیال کی آمد ہوسکتی ہے اور ایک ہی بات اپنے ڈھنگ سے ایک سے زائد ادیبوں کی تحریروں میں آسکتی ہے، ایسی صورت میں فی الفور اسے سرقہ کے زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ ادبی سرقہ کے لیے سرقہ کی واضح علامات کا موجود ہونا ضروری ہے۔

اردو دنیا میں ابن صفی کی غیر معمولی ادبی خدمات کو بعض ادیب اور نقاد عصبیت کے سبب ادب کا درجہ نہ دیتے ہوں لیکن یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ ان کے ناولوں کے قارئین میں ادیب، نقاد، پروفیسر، شاعر، صحافی، سیاست داں، ڈاکٹر، انجینئر، محقق و اساتذہ بھی شامل تھے۔ یونیورسٹیوں کے بعض نقاد پروفیسر بھی ابن صفی کے ناولوں کے رسیا رہے۔ اس تصویر کا دوسرا رخ یا المیہ یہ ہے کہ اردو ادب میں اس بے حسی کی مثال نہیں ملتی کہ ابن صفی جیسا بلند پایہ ادیب و شاعر کی خدمات کا اعتراف نہیں کیا گیا اور کانپور کے درویش خاں کی ادبی دہشت گردی پر کسی ادیب، نقاد یا یونیورسٹی کے پروفیسر کو توفیق نہ ہوئی کہ اس کا محاسبہ کرتے، دوسری طرف اردو زبان و ادب کا گھنا اور تناور درخت بنانے والے ادیب ابن صفی کو ادبی صحرا میں یکہ و تنہا چھوڑ دیا جس کی زندگی کا ایک ایک لمحہ اردو ادب کی تخلیق کی نذر تھا۔ بالآخر ہزاروں اشعار کا خالق، ڈھائی سو سے زائد ناولوں کا مصنف اور درجنوں طنزیہ و مزاحیہ مضامین کا انشاپرداز ۵۲ سال کی عمر میں بڑی خاموشی سے اس دار فانی سے رخصت ہوگیا، جس کا قول تھا: 'قرآن کو پڑھو، اس پر عمل کرو۔ اسے علم الکلام کا اکھاڑہ نہ بناؤ۔' انا للہ وانا الیہ راجعون۔

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے۔ آمین!

['اردو بک ریویو'، نئی دہلی]

مرزا حامد بیگ کا مال ومتاع
توحید تبسم

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اردو کے معروف ناول نگار، افسانہ نگار اور نقاد ہیں۔ ان کی متعدد تصانیف ہیں۔ ان کی ایک کتاب 'اردو سفر نامے کی مختصر تاریخ' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد سے ۱۹۸۷ء میں شائع ہوئی تھی۔ بغیر کسی تمہید وتبصرے کے ہم پہلے اس کتاب پر سید جاوید اقبال کی رائے دیکھتے ہیں جو انھوں نے اپنے مقالے 'اردو سفر نامے کے مطالعات میں' رقم کی ہے:

> ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا یہ کتابچہ اردو سفر نامہ نگاری کا عمدہ طریقے سے احاطہ کرتا ہے ......سفر ناموں کی قابل لحاظ تعداد میں نشاندہی اور نظم وضبط اس کے علاوہ ایک خوبی اس کتابچے میں اور ہونی چاہیے تھی جس کی توقع بھی ڈاکٹر صاحب سے رکھی جاتی ہے کہ انھیں ماخذات کا حوالہ ضرور دینا چاہیے تھا، بڑے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ان کے تحریر کردہ کتابچے کی بنیاد عبدالمجید قریشی کے مضمون 'سفر نامہ ایک تجزیہ' (مشمولہ الزبیر، سفر نامہ نمبر ۱۹۶۲ء) اور 'تاریخ ادبیات'، 'مسلمانان پاک وہند' کی دسویں جلد میں شامل باب 'سفر نامے' پر ہے۔
>
> [سہ ماہی 'الزبیر' (سفر نامہ نمبر)، ۱۹۹۸ء، اردو اکادمی بہاول پور، ص ۷۱]

اسی سہ ماہی کے اسی 'سفر نامہ نمبر' میں انعام الحق عباسی کے مضمون کو بھی دیکھ لیں، فرماتے ہیں:

> دوسری بات یہ ہے کہ ناشر کی اس رائے سے بھی کہ ''ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اردو سفر نامے کی روایات کا کھوج لگا کر سفر نامے کے فن پر نظری بحث کے علاوہ سفر نامے کی اولین تاریخ رقم کی ہے''، واضح طور پر اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ میری ناقص معلومات کے مطابق اردو سفر نامے کی روایات کا کھوج سب سے پہلے عبدالمجید قریشی صاحب نے لگایا ہے ان کا مضمون 'سفر نامے: ایک اجمالی تبصرہ'، سہ ماہی الزبیر بہاول پور کے سفر نامہ نمبر ۱۹۶۲ء میں شائع ہو چکا ہے۔ اس سفر نامہ نمبر میں عبدالمجید قریشی صاحب نے سفر نامے کے حوالے سے ہر ممکن پہلو کا احاطہ کیا ہے۔ اس خاص نمبر میں موضوعات کے اعتبار سے

بھی مختلف عنوانات کے تحت سفر ناموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ بادی النظر میں ہی یہ اندازہ کرنا چنداں مشکل نہیں کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی 'مختصر تاریخ سفر نامہ' سہ ماہی الزبیر بہاول پور سے مستعار ہے جس کا اعتراف کرنا تو کجا ڈاکٹر صاحب نے حوالے کے طور پر اس کا کہیں ذکر نہیں کیا ہے۔ مذکورہ جائزے سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ سہ ماہی الزبیر کے سفر نامہ نمبر ۱۹۶۲ء اور 'تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وہند' ۱۹۷۲ء کی موجودگی میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی تاریخ کو اولین تاریخ نہیں کہہ سکتے۔ سفر نامے کی اولین تاریخ رقم کرنے کا سہرا یقینی طور پر عبدالمجید قریشی صاحب کے سر ہے اور ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی تاریخ کی بنیاد بھی قریشی صاحب کا تحریر کردہ مضمون 'سفر نامہ ایک تجزیہ' ہے۔
>
> ['اردو سفر نامے کی مختصر تاریخ، ڈاکٹر مرزا حامد بیگ ایک تجزیہ'، سہ ماہی 'الزبیر' ۱۹۹۸ء، اردو اکادمی بہاول پور ص ۸۵-۸۶]

بہتر ہوگا کہ اس دعوے کی تصدیق کے لیے ہم دونوں کتابوں کو آمنے سامنے رکھ دیں:

'اردو سفر نامے کی مختصر تاریخ' (مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷) مرزا حامد بیگ	'سفر نامے: ایک اجمالی تبصرہ' (سہ ماہی 'الزبیر'، سفر نامہ نمبر، ۱۹۶۲) عبدالمجید قریشی
اوائل پانچویں صدی عیسوی (راجہ بکرما جیت کے عہد حکومت) میں چین کا ایک سیاح فاہیان، بدھ رہبانیت کی نشانیوں کو محفوظ کرنے کی خاطر ہندوستان آیا اور اپنی یادداشتیں یادگار چھوڑیں۔	پانچویں صدی عیسوی کی ابتدا میں چین کا ایک بدھ راہب جس کا نام فاہیان تھا، گوتم بدھ کے مخطوطات کی تلاش میں اور بدھ مذہب کے مقدس مقام کی زیارت کے لیے ہندوستان آیا۔ اس نے اپنے سفر نامہ میں بکرما جیت کی حکومت کے نظم ونسق اور ملک میں امن و خوشحالی کی تعریف بھی کی ہے۔
ساتویں صدی عیسوی (راجہ ہرلیش چندر کے عہد حکومت) میں ایک اور چینی سیاح ہیون ٹی سنگ (یونگ چوانگ) ہندوستان آیا۔ اس نے اپنا سفر نامہ مرتب کرتے وقت انتظامی امور کے علاوہ پہلی بار ہندوستان کی عوامی زندگی کو اپنا موضوع بنایا۔ ......ایرانی سیاحوں میں اصفہان کا حکیم ناصر خسرو پہلا سیاح دکھائی دیتا	ساتویں صدی میں مہاراجہ ہرلیش کے عہد حکومت میں چین کا ایک اور سیاح جس کا نام ہیون سانگ تھا، ہندوستان پہنچا۔ ہیون سانگ نے اپنی سیاحت کے جو حال بیان کیے ہیں، اس میں مہاراجہ ہرلیش اور اس کے انتظام سلطنت کے علاوہ اس دور کی عوامی زندگی کی عکاسی بھی ہے۔ مسلمان سیاحوں میں حکیم ناصر

ہے، جو ۱۰۴۰ء تا ۱۰۵۲ء میں حج بیت اللہ کی سعادت حاصل کرنے کے قاہرہ، اسکندریہ، بیت المقدس، حلب، بغداد، کربلا، نجف اشرف کاظمین اور دمشق کی سیر وسیاحت میں مصروف رہا اور تقریباً نو ہزار میل کے سفری تجربات اور مشاہدات کو 'دارالمسافرین' کے نام سے قلم بند کیا۔ اس سفر نامے کا اردو ترجمہ مولوی عبدالرزاق کانپوری نے کیا ہے۔

دوسرا مسلمان سیاح طنجہ مراکش کا باشندہ شیخ ابوعبداللہ المعروف ابن بطوطہ ہے۔ اس نے ۱۳۲۵ء میں اپنے سفر کا آغاز کیا اور حجاز، مصر، شام، عراق، ترکی، ایران، بخارا، بدخشاں، افغانستان اور ہندوستان کے سفری تجربات و مشاہدات کو 'عجاب الاسفار' کے نام سے قلم بند کیا۔ اس سفرنامے کا اولین اردو ترجمہ پیرزادہ محمد حیات الحسن نے 'سفرنامہ ابن بطوطہ' کے نام سے کیا جو پہلی بار امرتسر سے ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا۔ اس سفرنامے کا تیسرا ترجمہ دور جدید میں رئیس احمد جعفری نے کیا ہے۔

مسلم سیاحوں میں ایک اور قدیم نام غرناطہ کے ابن جبیر اندلسی کا ہے جس نے ۱۱۸۵ء میں 'ابن جبیر کا سفر' کے نام سے سفرنامہ مرتب کیا۔ ...... ہندوستان سے متعلق یورپی سیاحوں کے قدیم سفرناموں میں مارکو پولو کا نام

خسرو پہلا سیاح ہے جس نے سیر و سیاحت کو ایک فن کے طور پر اپنایا...... سفر کی ابتدا حج بیت اللہ شریف سے ہوئی۔ حج سے فراغت پانے کے بعد اس نے حجاز کے دوسرے مقامات کی سیر کی اور اس کے بعد وہ قاہرہ، اسکندریہ، بیت المقدس، حلب، بغداد، کربلا، نجف، کاظمین اور دمشق کی سیاحت میں مصروف رہا۔ اپنے سفر کے اختتام پر اس نے اپنے اس آٹھ نو ہزار میل لمبے سفر کے مشاہدات کو 'زادالمسافرین' کے نام سے سپرد قلم کیا۔ 'زادالمسافرین' کا اردو ترجمہ ہو چکا ہے اور وہ سفرنامہ حکیم ناصر خسرو کے نام سے مشہور ہے۔

دوسرا مسلمان سیاح شہرہ آفاق شیخ ابو عبداللہ ابن بطوطہ ہے ۔ ابن بطوطہ طنجہ (مراکش) کا باشندہ تھا۔ ۱۳۲۵ء میں ۲۵ سال کی عمر میں اس نے اپنے سفر کا آغاز کیا اور پورے ۲۵ سال تک بادیہ پیمائی اور دشت نوردی میں مصروف رہا۔ اس نے حجاز، مصر، شام، عراق، ایران، ترکستان، بخارا، بدخشاں، افغانستان، ترکی اور ہندوستان کو خوب گھوم پھر کر دیکھا اور جو کچھ دیکھا، اپنے سفرنامہ 'عجائب الاسفار' کے دامن میں بھر دیا۔

ابن بطوطہ کے سفرنامہ کے علاوہ عربی میں ابن جبیر اندلسی کا سفرنامہ بھی ایک مشہور سفرنامہ ہے۔ ...... ابن جبیر اندلسی نے ایک حوصلہ مند سیاح کی حیثیت سے اپنا سفر ۱۱۸۳ء میں اندلس سے شروع کیا۔ ...... یورپی سیاحوں میں پہلا قابل ذکر سیاح مارکو پولو ہے۔...... مسلسل چالیس برس تک براعظم ایشیا

بہت نمایاں ہے۔ وہ لگ بھگ چالیس برس تک براعظم ایشیا کی سیر وسیاحت میں مصروف رہا۔ وہ غیاث الدین بلبن کے عہد حکومت (۱۲۶۵ء تا ۱۲۸۷ء) میں چین سے مالا بار تک آیا اور کئی برس تک یہاں مقیم رہا۔

ہندوستان کی طرف بڑھنے والا دوسرا یورپی سیاح بارتھولو موڈاز ہے جس نے ۱۴۸۶ء میں پرتگالی بادشاہ کے حکم پر لزبن سے ہندوستان کی طرف سفر اختیار کیا اور افریقہ کے مغربی ساحل کے ساتھ ساتھ جنوب کی طرف بڑھا لیکن سمندری طوفان نے اس کے حوصلے پست کر دیے اور وہ واپس لوٹ گیا۔

۱۴۹۲ء میں اسپین کے بادشاہ نے اس مہم کو سر کرنے کی خاطر کرسٹوفر کولمبس کو روانہ کیا لیکن کولمبس نے کسی غلط فہمی کی بنیاد پر جنوب کی بجائے مغرب کا رخ کر لیا اور یوں امریکا دریافت ہوا۔ اس مہم کی تیسری کڑی ۱۴۹۸ء میں پرتگال کے بادشاہ کے حکم کے مطابق واسکوڈے گاما کا ہندوستان کی طرف سفر ہے۔ واضح رہے کہ ۲۸ مئی ۱۴۹۸ء میں جب واسکوڈے گاما، مالا بار (ہندوستان) کے ساحلی علاقے پر اترا تو اس کے ساتھ ایک سو ساٹھ افراد بھی تھے۔ واسکوڈے گاما اور اس کے دیگر ساتھی یہاں ایک برس تک مقیم رہے۔

ایشیا کے مختلف ممالک کی خاک چھانتا رہا۔ سلطان غیاث الدین بلبن کے زمانہ ۱۲۶۵ء تا ۱۲۸۷ء میں وہ چین سے مالا بار آیا اور یہاں وہ کئی سال مقیم رہا۔

۱۴۸۶ء میں شاہ پرتگال نے ہندوستان کے عجائبات اور وہاں کی دولت اور زرخیزی کا ذکر سنا تو اس نے وہاں کے حالات کا جائزہ لینے کے لیے اپنے ایک جہاز راں بارتھولو موڈاز کو بھیجا، چونکہ اس زمانہ میں ہندوستان کی آمد و رفت بحر قلزم اور خلیج فارس کے ذریعہ ہوا کرتی تھی اور یہ علاقہ مسلمان حکمرانوں کی عملداری میں تھا، اس لیے اہل یورپ کے لیے یہاں سے گزرنا ممکن نہ تھا۔ اس مشکل کو آسان کرنے کے لیے انھوں نے ایک نئے راستے کی تلاش شروع کی، چنانچہ بارتھولو موڈاز پرتگال کی بندرگاہ لزبن سے روانہ ہو کر افریقہ کے مغربی ساحل کے ساتھ ساتھ جنوب کی طرف بڑھا لیکن اس سفر میں ایک مقام پر ایسا زبردست طوفان آیا جس نے بارتھولو موڈاز کے سفینۂ عزم و ہمت کو ڈگمگایا اور اسے واپس پر مجبور کر دیا۔ ۱۴۹۲ء میں اسی مہم کو سر کرنے کی غرض سے شاہ اسپین نے کرسٹوفر کولمبس کو روانہ کیا۔ کولمبس پرتگالی جہاز راں بارتھو موڈاز کے نقش قدم پر چلتا رہا لیکن افریقہ کے مغربی ساحل کے وسط تک پہنچ کر اس نے غلطی سے اپنے جہاز کا رخ بجائے جنوب کے مغرب کی طرف موڑ دیا، اس کی اس غلطی نے اسے ہندوستان کی بجائے ایک نئی دنیا میں پہنچا دیا جسے آج کل امریکہ کہتے ہیں۔

بارتھو موڈاز کی ناکامی نے شاہ

پرتگال کو بدل نہ کیا، اس نے ۱۴۹۸ء میں ایک دوسرے جہاز راں واسکوڈی گاما کو اس ان دیکھے سفر کے لیے تیار کیا۔ واسکوڈی گاما اپنے پیشرو کے راستے ہوتا ہوا افریقہ کے بالکل جنوب میں راس امید پہنچ گیا لیکن راس امید سے اس کا رخ غلط طور پر جزیرہ مڈغاسکر کی جانب ہو گیا۔ وہاں اس کی ملاقات ایک مسلمان جہاز راں سے ہوئی جس کی رہنمائی نے اسے مالابار کے ساحل اتار دیا۔ واسکوڈی گاما نے اپنا یہ سفر کوئی ساڑھے دس ماہ میں تکمیل کو پہنچایا۔ اس کے ساتھ چار جہاز تھے جن میں ایک سو ساٹھ آدمی سوار تھے۔

پہلا کپتان ہاکنس ہے جو مغل بادشاہ جہانگیر کے آغاز حکومت ۱۶۰۸ء میں شاہ انگلستان کا ایک خط اور قیمتی تحائف لے کر آیا لیکن سر طاس رو پہلا با قاعدہ سفیر ہے جسے جیمس اول شاہ انگلستان نے ۱۶۱۵ء میں ہندوستان بھیجا۔ ......ایک فرانسیسی ڈاکٹر برنیر ہے جو شاہجہاں اور نگ زیب عالمگیر کے عہد حکومت میں ۱۶۵۶ء سے ۱۶۶۸ء تک بارہ تیرہ سال تک مقیم رہا۔ اس نے ایک ضخیم سفر نامہ لکھا جس کا ترجمہ اردو زبان میں 'وقائع سیاحت برنیر' کے نام سے خلیفہ سید محمد حسین سابق وزیر اعظم پٹیالہ کر چکے ہیں۔

حج بیت اللہ کا شرف ہمارے یہاں سب سے پہلے معروف ہستیوں میں حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی کو حاصل ہوا، جنھوں نے ۹۹۸ھ میں حج کیا اور 'جذب القلوب' کے نام سے اپنا سفر نامہ لکھا۔ ان کے بعد حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی کا نام آتا ہے۔ (ص ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸)

برطانوی کپتان ہاکنس ۱۶۰۸ء میں جہانگیر کے لیے شاہ انگلستان کا ایک خط اور قیمتی تحائف لے کر ہندوستان وارد ہوا۔ ......۱۶۱۵ء میں سر ٹامس رو برطانوی سفیر کے طور پر ہندوستان آیا۔ ......مشہور فرانسیسی سیاح ڈاکٹر فرانسس برنیئر ۱۶۵۶ء تا ۱۶۶۸ء ہندوستان میں قیام پذیر رہا۔ ہندوستان سے متعلق اس کے ضخیم سفر نامے کا اولین اردو ترجمہ 'وقائع سیر و سیاحت' کے نام سے سابق وزیر اعظم پٹیالہ سید محمد حسین نے دو جلدوں میں کیا ہے۔

روایت پر نظر ڈالیں تو حضرت سید احمد بریلوی شہید کی سیرت سے متعلق 'سوانح احمدی' اپنی تاریخی اہمیت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئی ہے۔ اس لیے کہ اس کتاب میں ۱۸۲۱ء میں حاصل کی جانے والی حج کی سعادت سے متعلق معلومات درج ہیں لیکن یہ کتاب با قاعدہ حج نامہ نہیں۔ یوں بھی اس روایت میں اولیت کا سہرا شیخ عبدالحق محدث دہلوی کے سر ہے۔ ان کا حج

نامہ بہ عنوان 'جذب القلوب' ۱۵۸۹ء میں حج کی سعادت حاصل کرنے کے متعلق ہے۔ دوسرا قدیم ترین حج نامہ ۱۷۳۱ء کے سفر حج سے متعلق حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی کا ہے۔ (ص ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۲۶)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی ایک اور معروف کتاب 'اردو افسانے کی روایت' ہے جسے مقتدرہ قومی زبان نے ہی دسمبر ۱۹۹۱ء میں چھاپا تھا۔ ڈاکٹر صاحب کی اس کتاب میں بھی سرقے کا سفر جاری رہتا ہے۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی نے اپنے مضمون 'مرزا حامد بیگ کی کتاب اردو افسانہ نگاری کی روایت کا ایک جائزہ'، جو 'طلوع افکار'، کراچی، نومبر ۲۰۰۱ میں شائع ہوا تھا، انھوں کچھ یوں انکشافات کیے ہیں:

میرا مقالہ 'اردو افسانہ نگاری کے رجحانات' جس کا آغاز ۱۹۷۷ء میں کیا تھا۔ ۱۹۸۵ء میں بلوچستان یونیورسٹی نے اس پر Ph.D کی ڈگری ایوارڈ کی۔ ۱۹۸۶ء میں یہ مقالہ میں نے مکتبہ عالیہ کے ناشر جمیل النبی کو چھپنے کے لیے بھیجا جس کو انھوں نے فوراً ہی کتابت کروا کے پروف ریڈنگ کے لیے مجھے بھجوا دیا تھا؛ لیکن بعد میں خوبصورت وعدہ کے دوش پر سفر کرتا یہ مقالہ ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔

مکتبہ عالیہ کے ناشر جمیل النبی کی مجبوریوں سے تو واقف نہیں ہوں کہ ۱۹۸۶ء میں بھیجا گیا مسودہ جس نے فوری طور پر کتابت اور پروف ریڈنگ کے مراحل بھی طے کر لیے تھے، اسے چھپنے میں اتنا عرصہ کیوں لگا لیکن اتنا ضرور جانتی ہوں جس وقت میں یہ مقالہ لکھ رہی تھی، پروفیسر وقار عظیم کی چند کتابوں کے علاوہ جو افسانہ نگاروں کے سرسری تذکرے پر مبنی تھیں اور چند مشہور افسانہ نگاروں پر لکھے گئے مضامین جو متفرق رسالوں میں شامل تھے، اردو افسانے پر اس وقت کوئی مبسوط کتاب مجھے نہیں مل سکی۔ اس لحاظ سے اردو افسانہ نگاری پر میری کتاب وہ پہلی کتاب تھی جس میں سر سید تحریک سے لے کر اردو افسانہ نگاری کے آغاز اور اس کے بتدریج ارتقاء کا جائزہ تاریخی تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔

کچھ عرصہ قبل اکادمی ادبیات کی شائع کردہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی ایک کتاب 'اردو افسانے کی روایت' میری نظر سے گزری، جس پر لکھا تھا (اردو افسانے کی تاریخ) کتاب کا مجموعہ اور مرعوب کن حد تک خوب صورت ٹائٹل دیکھ کر اس کتاب کو افسانہ نگاری کے موضوع پر ایک اہم کتاب سمجھتے ہوئے میں نے فوراً خرید لیا لیکن کتاب کی ورق گردانی کرتے ہوئے میں یہ دیکھ کر حیران رہ گئی کہ لفظوں کے ردو بدل کے ساتھ پہلے باب کے

مختلف حصوں کے عنوانات میری کتاب سے ماخوذ تھے۔ میری کتاب 'اردو افسانہ نگاری کے رجحانات' ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئی اور تقریباً ۲ سال بعد دسمبر ۱۹۹۱ء میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی کتاب چھپی۔ مجھے یہ اندازہ تو نہیں کہ اکادمی ادبیات میں کتابت اور طباعت کے مرحلے طے ہونے میں کتنا عرصہ صرف ہوا ہوگا لیکن ایک بات طے ہے کہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی نظر سے میرا مسودہ ان کی اپنی کتاب کی اشاعت سے قبل گزرا ضرور تھا؛ کیونکہ جمیل النبی کے آفس میں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اپنے افسانوں پر میرا بے لاگ تبصرہ اور سخت تنقیدی رائے پڑھ کر جمیل النبی سے احتجاج کیا تھا کہ یہ سب آپ نے چھاپ دیا؟ اور جمیل النبی نے کہا تھا کہ ہاں میں نے چھاپا ہے'' کیونکہ جو سچ ہے وہ سچ ہے۔'' (یہ بات جمیل النبی نے خود مجھے بتائی تھی۔)

اب سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ان کی نظر سے میری کتاب 'اردو افسانہ نگاری کے رجحانات' کا مسودہ گزرا تھا اور وہ اپنی کتاب کو 'اردو افسانہ نگاری کی تاریخ' قرار دے رہے تھے تو انھوں نے میری کتاب کا سرسری حوالہ بھی کیوں نہیں دیا؟ جب کہ تاریخی تسلسل کے لحاظ سے میری کتاب اردو افسانہ نگاری کی پہلی تاریخ بہر حال تھی۔ یہ اعتراض بطور خاص اس لیے بھی ہے کہ انھوں نے اپنی کتاب کو اردو افسانہ نگاری میں آئندہ تحقیق کرنے والوں کے لیے Spade work قرار دیا ہے۔ جب کہ Spade work کسی بنجر زمین پر تو ایک مستحسن عمل ہے لیکن اس زمین پر جہاں بیج پھوٹنے کا عمل جاری ہو، وہاں Spade work کے کیا معنی ہیں؟ اس کا فیصلہ قارئین خود کریں۔

اب آیئے ان عنوانات کی طرف جو ان کے پہلے باب کے مختلف حصوں کے حوالے سے دیے گئے اور جو میری کتاب اردو افسانہ نگاری سے ماخوذ ہیں۔ مثلاً میری کتاب کے پہلے باب میں ایک عنوان 'داستان کا خاتمہ اور حقیقت پسندانہ موضوع۔ کردار نگاری اور پلاٹ کی طرف توجہ' ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے یہاں یہ عنوان 'داستان نگاری کی روایت اور اردو افسانہ' ہے۔ میری کتاب کے دوسرے باب میں موضوع 'اردو افسانے کا رومانی دور' کو انھوں نے 'نزول رومان پسندی کی لہر' قرار دیا۔ میری کتاب کے چھٹے باب میں 'انگارے کے افسانے' ان کی کتاب میں 'انگارے گروپ کا باغیانہ لحن' قرار پایا۔ کتاب 'اردو افسانہ نگاری کے رجحانات' کے چوتھے باب کا عنوان 'پریم چند اور یلدرم اسکول' کو انھوں نے 'لخت لخت آوازیں، بازگشت، بازدید' کا عنوان دیا۔ اس کے علاوہ 'ترقی پسند تحریک'، 'نفسیات کا ورود'، 'تقسیم کے بعد افسانہ'، 'اردو افسانے کا نیا لحن' وغیرہ سب میری کتاب کے عنوانات ہیں، جنھیں الفاظ کی نئی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ عنوانات کی ترتیبی مماثلت نے فطری طور پر مجھ میں تجسس کی وہ کیفیت پیدا کی جس

نے اس کتاب کو پڑھوایا۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی کتاب 'اردو افسانے کی روایت' میں پہلا باب بارہ حصوں میں منقسم ہے جس کے عنوانات اپنی ترتیب کے لحاظ سے یوں ہیں۔ (۱) داستان نگاری کی روایت اور اردو افسانہ (۲) اردو کے اولین افسانہ نگار (۳) لخت لخت آوازیں (بازگشت بازدید) (۴) نزول رومان پسندی کی لہر (۵) انگارے کے گروپ کا باغیانہ لحن (۶) ترقی پسند تحریک (۷) نفسیات کا ورود (۸) لخت لخت آوازیں (۹) اردو افسانہ آزادی کے بعد (۱۰) اردو افسانے کا نیا لحن (۱۱) پیش منظر، رواں منظر (۱۲) اردو افسانے میں زبان کا درتارا یہ باب ۱۳۶ صفحات پر مشتمل ہے۔

دوسرے باب میں 'داستان سے افسانے تک عبوری دور' میں انھوں نے خواجہ ناصر نذیر دہلوی، خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی اور میر باقر علی داستان گو کی تحریروں کا صرف انتخاب دیا ہے۔ یہ انتخاب ۱۳۹ صفحات سے لے کر ۱۵۷ صفحات پر مشتمل ہے۔

اس کتاب کا تیسرا اور آخری باب جو ۱۵۵ صفحات سے لے کر ۱۰۵۸ صفحات پر محیط ہے وہ بھی محض اہم افسانہ نگاروں کی تخلیقات سے مرتب کیا گیا ہے۔ لہٰذا ۱۰۵۸ صفحات کی کتاب میں صرف '۱۳۵' صفحات ایسے ہیں جنھیں ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے خود تحریر کیا ہے۔ ان ابتدائی ۱۳۵ صفحات میں بھی نصف سے زیادہ حصہ اردو اور مغربی افسانہ نگاروں کے نام افسانوی مجموعوں کے نام، مضامین اور افسانوں کے اقتباسات پر مشتمل ہے۔ پہلی نظر میں یہ سب دیکھ کر اس پر اردو افسانے کی ببلوگرافی کا شبہ ہوتا ہے۔ درمیان میں انھوں نے کچھ تنقیدی یا تحقیقی انداز میں اظہار خیال کیا ہے مگر یہ اظہار خیال بھی چند جملوں پر مبنی حتمی رائے کی شکل میں ہے، کسی افسانہ نگار کے لیے تحقیقی بیان کو وہ ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ ان پیش کردہ حتمی، مختصر ترین، غیر واضح اور غیر مدلل رائے کو پڑھتے وقت ایسا لگتا ہے جیسے لکھتے وقت ڈاکٹر مرزا حامد بیگ شدید جلدی کے عالم میں تھے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے حوالے سے کسی جگہ محمد حسن نے لکھا ہے کہ'' ہنگامی حالات میں پیدا ہونے والے ادب کی عمر بہت مختصر ہوتی ہے کہ اس میں جوش زیادہ اور فکر کم ہوتی ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران پیدا ہونے والا ادب حجم کے اعتبار سے کتنا بھی گراں قدر ہو سوائے چند تخلیقات کے اس میں اتنی قوت نہیں کہ وہ ادب عالیہ کا گراں بہا خزانہ بن سکے۔''

اس رائے کی روشنی میں مرزا حامد بیگ کی کتاب 'اردو افسانے کی روایت' جسے اردو افسانے کی تاریخ قرار دیا گیا ہے، کسی 'ان دیکھی' جنگ کے درمیان پیدا ہونے والی تخلیق معلوم ہوتی ہے جس میں زیادہ تر افسانہ نگاروں کے نام اور ان کے مجموعوں کے نام

دہرانے پر اکتفا کر لیا گیا ہے یا پھر کوٹیشنز کی بھرمار ہے اور جہاں کہیں اپنی رائے دی ہے وہ بھی براہ راست مطالعہ کی حامل نہیں ہے بلکہ کوٹیشنز سے ماخوذ نظر آتی ہے۔

میری اس بات کی تصدیق کے لیے زیادہ مثالوں کی ضرورت نہیں، ان کی کتاب کے صفحات ۳۴ تا ۴۹ ملاحظہ ہوں جہاں صرف کوٹیشنز کے اجتماع کو تحقیق سمجھ لیا گیا ہے۔ مرزا حامد بیگ کو راشدالخیری کے متعلق لکھنے والے ناقدین سہل پسند نظر آتے ہیں لیکن مرزا حامد بیگ کا یہ رویہ دیکھنے کے بعد یہ کہنا مشکل نہیں کہ مرزا حامد بیگ خود ایک سہل پسند ناقد ہیں، جنھوں نے کتابوں، رسائل، مضامین، افسانوں کے اقتباسات اور افسانوی انتخاب کی مدد سے ایک ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل ایک کتاب بڑی آسانی کے ساتھ تیار کر دی۔ انھوں نے اپنی رائے بہت کم دی ہے اور اس میں بھی تحقیق کا معتبر رویہ ذرا کم ہی ملتا ہے۔ (ناطقہ سر بگریباں، مثال پبلشرز، فیصل آباد، اپریل ۲۰۰۴ء، ص ۱۸۳-۱۸۵)

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے سرقوں کا یہ سفر کافی طویل ہے۔ ان کا ایک مضمون ماہنامہ 'قومی زبان' کراچی سے شائع ہوا تھا، اس کے بارے میں لب کشائی کرنے کی ہمت نہیں ہے، بہتر ہوگا کہ ہم اس سلسلے میں کسی دوسرے کو زحمت دیں، ملاحظہ فرمائیں:

ماہنامہ 'قومی زبان' کے شمارہ جولائی ۱۹۹۶ء میں محترم ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کا ایک مضمون 'قصص ہند کا قضیہ' کے عنوان سے شائع ہوا۔ بقول مضمون نگار اس مضمون کا مقصد ان غلط فہمیوں کا ازالہ ہے جو 'قصص ہند' کے متعلق جڑ پکڑ چکی ہیں۔ واضح رہے کہ ڈاکٹر صاحب کا یہ مضمون اس سے قبل ان کی کتاب 'مقالات' میں بھی شائع ہو چکا ہے۔ (دیکھیے مقالات ص ۹۴ تا ۱۱۲)۔ ڈاکٹر صاحب کا شمار ادب کے سنجیدہ قارئین اور لکھاریوں میں ہوتا ہے مگر بالعموم ان کے تحقیقی مضامین اس سنجیدگی سے تہی نظر آتے ہیں جو تحقیق کے لیے اساسی اہمیت کی حامل ہے۔ مذکورہ بالا مضمون میں بھی محققانہ عرق ریزی اور دل سوزی سے اغماض برتا گیا ہے، نتیجتاً کئی غلط فہمیوں کو فروغ ملا ہے اور ڈاکٹر صاحب متعدد جگہوں پر تضاد بیانی کا شکار ہوئے ہیں۔ یہاں انھی غلط فہمیوں اور تضاد بیانیوں کو بالاختصار پیش کیا جاتا ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی بہت ضروری ہے کہ ڈاکٹر صاحب کا یہ مضمون محترم خلیل احمد داؤدی صاحب کے اس مضمون کا چربہ ہے جو انھوں نے مجلس ترقی ادب کی مطبوعہ 'قصص ہند' میں 'تعارف' کے عنوان سے تحریر کیا تھا۔ ڈاکٹر صاحب کے مضمون میں سے 'فسانہ عجائب' اور 'قصص ہند' کے طویل اقتباسات کو منہا کر دیا جائے تو باقی ماندہ مضمون کا تقریباً دو تہائی حصہ خلیل احمد داؤدی صاحب کی تحقیقات کا نچوڑ ہے۔ ڈاکٹر

صاحب نے دانستہ یا نادانستہ خلیل احمد داؤدی صاحب کا حوالہ نہ دے کر علمی بددیانتی کا ارتکاب کیا ہے۔ ('قصص ہند کے قضیے کا قضیہ'، ارشد محمود ناشاد، ناطقہ سر بگریباں، مثال پبلشرز، فیصل آباد، اپریل ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۳)

سرقہ کرنے کی کئی وجوہات ہوتی ہیں جن میں 'خودنمائی' بھی ایک محرک ہوتی ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کے ان حرکتوں کے پیچھے ممکن ہے کہ یہی محرک کارفرما ہو، جس کی تصدیق ان کے اس دعویٰ سے بھی ہو جاتی ہے جب وہ اردو کے پہلے افسانہ نگار کے تعین کا سہرا اپنے سر باندھ کر نوشہ بننے کی کوشش کرتے ہیں لیکن دراصل وہ نوشہ نہیں ہیں بلکہ 'اصل نوشے کا جوتا چوری کر کے' خود کو دلہن کا حقدار ثابت کرنے کا کھیل کھیل رہے ہیں۔ اصل نوشہ تو ڈاکٹر آغا مسعود رضا خاکی ہیں جنھوں نے سب سے پہلے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں راشدالخیری کو پہلا افسانہ نگار قرار دیا تھا۔ افتخار عارف نے اسلام آباد میں منعقدہ ایک سیمینار کے افتتاحی مقالہ میں فرمایا تھا:

راشدالخیری، پریم چند کہ سجاد حیدر یلدرم؛ اولیت کے تعین میں محققین کے درمیان یہ نام ہمیشہ زیر بحث رہے ہیں مگر راشدالخیری والی بات دل کو لگتی ہے کہ ان کے حق میں دلائل ذرا زیادہ قوی ہیں۔ سرسید تحریک کے سائے میں ظہور پانے والے راشدالخیری کی کہانی 'نصیر اور خدیجہ' جو 'مخزن' لاہور کے دسمبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں شائع ہوئی تھی، کو اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا جاتا ہے جس میں بہن نے بھائی کو خط لکھ کر مسلم معاشرے کے بعض مسائل پر گفتگو کی تھی۔ یہ دراصل اردو کہانی میں مسلم معاشرتی اصلاحی پس منظر کی نشاندہی کرتی تھی۔ یہ کہانی بعد میں راشدالخیری کے مجموعے 'مسلی ہوئی پتیاں' (۱۹۳۷ء دہلی) میں شائع ہوئی۔ ('جدید ادب'، جرمنی، جولائی-دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۱۷)

منشایاد بھی ایک مضمون میں اس کی تصدیق کرتے ہیں:

خواتین و حضرات! اکثر احباب ہم سے پوچھتے ہیں کہ افسانے کی عمر ایک سو سال ہونے کا ہمارے پاس کیا ثبوت یا ماخذ ہے۔ اس سلسلے میں عرض ہے کہ ۱۹۶۵ء میں پنجاب یونیورسٹی کے ایک اسکالر ڈاکٹر آغا مسعود رضا خاکی نے اپنے تحقیقی مقالے میں راشدالخیری کے افسانے 'نصیر اور خدیجہ' کو اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا تھا جس کا حوالہ اکادمی ادبیات پاکستان کی کتاب 'اردو افسانے کی روایت' (۱۹۰۳ء سے ۱۹۹۰ء) مرتبہ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ (مطبوعہ ۱۹۹۱ء) میں بھی دیا گیا ہے بلکہ یہ کتاب انھی کے نام معنون ہے؛ 'اردو کے پہلے افسانہ نگار راشدالخیری کے نام'، ہو سکتا ہے کسی کو اس سے اختلاف ہو اور وہ اس میں کوئی کمی یا بیشی کرنا چاہے تو بھی اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ ہم راشدالخیری کا دن نہیں افسانے کی صدی منانا اور اس کی رفتار اور معیار کا جائزہ لینا چاہتے ہیں۔ (ایضاً، ص ۶۵-۶۶)

’جدید ادب‘، جرمنی کے اسی شمارے میں اس کے مدیر حیدر قریشی صاحب بھی اس پر تبصرہ فرماتے ہوئے کہتے ہیں:

اسلام آباد کے افسانہ سیمی نار میں منشا یاد نے مسعود رضا خاکی کے حوالے سے اولین اردو افسانہ ۱۹۰۳ء میں راشد الخیری کے ’نصیر اور خدیجہ‘ کو قرار دیا تھا اور اس کے لیے مرزا حامد بیگ کی ایک مرتب کردہ کتاب کا حوالہ دیا تھا۔ اس کے بعد جب روزنامہ ’جناح‘ اسلام آباد کی ۱۰ فروری کی اشاعتِ خاص میں افسانے کے سو سال کے حوالے سے افسانہ نگاروں کے تاثرات شائع کیے گئے تو اس میں مرزا حامد بیگ کے اس بیان سے کنفیوژن پیدا ہوا۔ انھوں نے ۱۹۰۳ء میں اولین افسانہ کی تحقیق کا ذکر کرتے ہوئے تحریر فرمایا: ’’میرے لیے تو خاص جذبات ہیں کہ میری تحقیق کے مطابق افسانے کے سو سال اب پورے ہوئے۔ مجھ سے بڑھ کر کوئی خوشی محسوس نہیں کر سکتا۔‘‘ ...... مرزا حامد بیگ کی خوشی بجا ہے اور ان کے جذبات بھی قابل قدر ہیں لیکن اب محمد حمید شاہد کی کل کی لاہور کی افسانہ تقریب کی رپورٹ دیکھ کر وہ بات زیادہ واضح طور پر سامنے آئی جو منشا یاد کے ابتدائیہ میں موجود ہونے کے باوجود زیادہ توجہ نہیں کھینچ سکی تھی۔ محمد حمید شاہد کی رپورٹ کے مطابق:

یاد رہے کہ مرزا حامد بیگ ڈاکٹر مسعود خاکی کی اس تحقیق کے پر جوش حامی ہیں۔ ڈاکٹر مسعود خاکی نے اپنے تحقیقی مقالہ ’اردو افسانے کا ارتقا‘ ۱۹۶۵ء میں مکمل کیا تھا جس پر انھیں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ڈاکٹریٹ کا اعزاز دیا گیا۔ اس مقالے کے تیسرے باب میں ’اردو کا پہلا افسانہ نگار‘ کا عنوان قائم کر کے ڈاکٹر مسعود خاکی نے لکھا ہے کہ علامہ راشد الخیری (محمد عبدالرشید دہلوی) کا سب سے پہلا افسانہ ’نصیر اور خدیجہ‘ ۱۹۰۳ء میں مخزن میں چھپا۔

سید سجاد حیدر یلدرم کا پہلا افسانہ ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا جو طبع زاد نہیں تھا، خواجہ حسن نظامی نے افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۱۰ء کے بعد کیا۔

منشی پریم چند (نواب رائے) کا پہلا افسانہ ’روٹی رانی‘ ۱۹۰۷ء میں شائع ہوا تھا جو ترجمہ تھا تاہم اسی سال ان کا طبع زاد افسانہ ’دنیا کا سب سے انمول رتن‘ بھی شائع ہوا تھا۔ اسی تحقیق کو بعد ازاں تسلیم کر لیا گیا۔ مرزا حامد بیگ نے بھی اسی تحقیق کو درست جانا۔ ڈاکٹر مسعود خاکی کا یہ مقالہ کتابی صورت میں مکتبہ خیال لاہور سے اگست ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا تھا اس کتاب کا انتساب بھی ان کی تحقیق کے حوالے سے یوں ہے:

’’علاّمہ راشد الخیری کے نام جنہوں نے اردو کا پہلا افسانہ ’نصیر اور خدیجہ‘ لکھا‘‘

اس وضاحت اور مرزا حامد بیگ کے بیان سے کنفیوژن پیدا ہو رہا ہے۔ اگر مسعود رضا

خاکی نے اپنا تحقیقی مقالہ ۱۹۶۵ء میں مکمل کر لیا تھا اور اس میں واضح طور پر علاّمہ راشد الخیری کے افسانہ ’نصیر اور خدیجہ‘ کو اردو کا پہلا افسانہ قرار دیا گیا تھا تو پھر مرزا حامد بیگ کا اسے اپنی تحقیق قرار دینا عجیب سا لگتا ہے۔ حیرت ہے کہ انھوں نے روزنامہ ’جناح‘ میں اپنے تاثرات میں وقار عظیم اور سید معین الرحمٰن کی تحقیق کا ذکر کر کے ان کو رد تو کیا ہے لیکن یہ کہیں ذکر نہیں کیا کہ میں جسے ۱۹۰۳ء کا پہلا افسانہ نگار کہہ کر اپنی تحقیق قرار دے رہا ہوں، اس تحقیق میں مسعود رضا خاکی کا کوئی حصہ ہے۔ ممکن ہے اخبار میں کتابت کی غلطی سے کوئی حصہ حذف ہو گیا ہو۔ اس لیے امید ہے مرزا حامد بیگ خود اس سلسلے میں وضاحت فرمائیں گے کہ اس تحقیق میں مسعود رضا خاکی کا کتنا حصہ ہے اور ان کا اپنا کیا حصہ ہے، تاکہ تحقیقی زاویے سے کوئی کنفیوژن نہ رہے۔ (ایضاً، ص ۴۳-۴۷)

’جدید ادب‘ کے اسی شمارے میں ناصر عباس نیر کا بیان بھی دیکھ لیجیے:

میں نے جناب حیدر قریشی کی بحث دیکھی ہے جو انھوں نے اردو کے پہلے افسانے کے بارے میں کی ہے۔ حامد بیگ صاحب کا دعویٰ غلط ہے کہ راشد الخیری کو انھوں نے اردو کا پہلا افسانہ نگار ثابت کیا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ اردو میں پہلا ترجمہ شدہ افسانہ یلدرم (سجاد حیدر یلدرم) نے ۱۹۰۱ء میں لکھا تھا اور راشد الخیری ۱۹۰۳ء میں طبع زاد لکھا تھا۔ یہ تحقیق ڈاکٹر مسعود رضا خاکی کی ہے اور اس سے اتفاق ڈاکٹر انور احمد نے بھی کیا ہے جنھوں نے اردو افسانے پر بہت اچھا کام کیا ہے۔ انھوں نے ’مخزن‘ کا وہ شمارہ (دسمبر ۱۹۰۳ء، شمارہ ۲، جلد ۶) بھی تلاش کرنے کا دعویٰ کیا ہے جس میں یہ افسانہ ’نصیر اور خدیجہ‘ کے نام سے چھپا تھا۔ (ایضاً، ص ۴۷)

تو یہ ہے سہل انگاری، خود نمائی اور سستی شہرت کے حصول کا نتیجہ جس سے سوائے رسوائی کے ہاتھ کچھ نہیں آتا۔ میری سمجھ میں اب تک یہ بات نہیں آئی کہ اگر یہ کام مبتدی کرتا ہو تو بات سمجھ میں آتی ہے کہ وہ اپنی کم مائیگی اور بے بضاعتی کے سبب یہ طریقہ آزماتا ہے لیکن وہ لوگ جو صاحب مطالعہ بھی ہیں اور صاحب اسلوب بھی، انھیں اس کی کیوں ضرورت پیش آتی ہے؟ اور مزید یہ کہ اس برقی دور میں جب معلومات کا خزانہ مٹھی میں سمٹ چکا ہے، اس میں ایسی جرأت سارقانہ کی توقع کسی صحیح الدماغ شخص سے کیسے کی جا سکتی ہے جسے اپنی عزت بھی عزیز ہو۔ ’جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں؟‘

ستیہ پال آنند: استفادہ سے سرقہ تک

حیدر قریشی

ستیہ پال آنند کی نظموں میں استفادہ اور سرقہ کی نشان دہی کرنے سے پہلے یہ بتانا ضروری سمجھتا ہوں کہ ستیہ پال آنند شروع میں پنجابی، ہندی اور انگریزی میں شاعری کیا کرتے تھے۔

۱۹۹۰ء کے بعد اور لگ بھگ ۶۰/۶۵ برس کی عمر میں وہ اردو میں نظم نگاری کی طرف آئے۔ ابتدا میں اردو میں انھیں صرف فکشن رائیٹر کے طور پر جانا جاتا تھا۔ مثلاً 'ہندوستان کے اردو مصنفین اور شعرا' مرتب کردہ گوپی چند نارنگ اور عبداللطیف اعظمی؛ سلسلۂ مطبوعات اردو اکادمی، دہلی، سال اشاعت ۱۹۹۶ء کے صفحہ نمبر ۶۰ اور ۶۱ پر ستیہ پال آنند کے بارے میں جو کوائف درج ہیں، ان کے مطابق وہ تب تک اردو کی آٹھ کتابوں کے مصنف تھے۔ ان میں افسانوں کے چار مجموعوں کے نام اور چار ناولوں کے نام لکھے ہوئے ہیں۔ ستیہ پال آنند کی پنجابی، ہندی اور انگریزی شاعری پر ایک پردہ سا پڑا ہوا ہے، لیکن وہ ایک الگ موضوع ہے۔ یہاں صرف اتنا بتانا مقصود ہے کہ اردو نظم نگار کی حیثیت سے ستیہ پال آنند ۱۹۹۰ء، ۱۹۹۵ء کے بعد ابھر کر سامنے آئے۔ اس میں بھی انھوں نے اپنی نظم نگاری پر انحصار کرنے کی بجائے غزل کی مخالفت میں مضامین لکھ کر شہرت کے حصول کی کوشش کی۔ میں اپنی مختصر سی کتاب 'ستیہ پال آنند کی بودنی نابودنی' میں ابتدائیہ سمیت نو مضامین لکھ چکا تھا۔ اس کے بعد مزید دو مضامین لکھے گئے۔ ان میں دوسرے بہت سارے معاملات زیرِ بحث آئے ہیں تاہم ان کی نظموں میں دوسروں کی نظموں اور غزل کے اشعار سے استفادہ کے رجحان سے لے کر سرقہ تک کو نشان زد کیا گیا ہے۔ اب اس مضمون میں اپنے سابقہ مضامین سے وہ سارے بکھرے ہوئے اقتباس یکجا کر رہا ہوں جن سے ستیہ پال آنند کی نظموں میں استفادہ سے لے کر سرقہ تک کے رجحان کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ اتنی سی تمہید کے بعد اب اپنے مضامین کے متعلقہ اقتباسات پیش کر رہا ہوں۔

(۱)

''ان دنوں میں ستیہ پال آنند غزل کی مخالفت میں کھاتے کھتونیاں کھول کر بیٹھے ہوئے ہیں۔ غزل کا سب سے بڑا عیب اور کمال یہ ہے کہ اس میں کسی کے خیال سے استفادہ کرنے والا یا سرقہ کرنے

والا چھپ نہیں سکتا، جب کہ نظم اور خاص طور پر جدید تر نظم میں اتنا گورکھ دھندا ہوتا ہے کہ عام طور پر نظم نگار کی کاریگری کی طرف دھیان ہی نہیں جا پاتا۔ چونکہ جناب ستیہ پال آنند غزل کی مخالفت کر کے اپنی نظمیں کہہ رہے ہیں اس لیے ان کی ایک نظم اور ڈاکٹر وزیر آغا کی ایک نظم کے چند اقتباس بطور ایکسرے رپورٹ پیشِ خدمت ہیں:

ستیہ پال آنند کی نظم 'دھرتی پران' (مطبوعہ: ماہنامہ کتاب نمائی دہلی۔ شمارہ جون ۱۹۹۹ء)

چاند کی بڑھیا اونگھ گئی کچھ دیر کو، لیکن جب جاگی تو اس نے دیکھا، دھرتی بالکل بدل گئی تھی...... سبز گھنے جنگل، نیلے ساگر، ندیاں نالے، جھیلیں، برفانی تودے، جھر جھر کرتے فواروں سے ابل ابل کر گرتے جھرنے، گھاس، جھاڑیاں، دور تلک پھیلے میدانوں میں چرتے آزاد مویشی، پنکھ پکھیرو اور دو پائے، چونک گئی کچھ، کچھ گھبرائی چاند کی بڑھیا! ...... وہ آڑی ترچھی، بے ہنگم سی ریکھائیں، جو دھرتی کے بیٹے مل کر سرحد سرحد کھینچ رہے تھے۔ دھرتی کے سینے کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے بانٹ رہے تھے...... بڑے بڑے ٹکڑے دھرتی کے، جن میں لاکھوں لوگ، قبیلے، نسل، رنگ اور قومیت کی بنیادوں پر اپنی ماں کو بانٹ رہے تھے...... یہ کیسا طوفان تھا، جو اک چھتری کی مانند ہوا میں اونچا اُٹھتا، کھنب کی صورت دھرتی کے سینے سے اُبھرتا، شعلوں میں ملبوس کسی راون سا جلتا، میلوں اونچا، دور خلا تک اس کی جانب لپک رہا تھا!

ڈاکٹر وزیر آغا کی نظم 'اک کتھا انوکھی' (کتاب ''اک کتھا انوکھی'' مطبوعہ ۱۹۹۰ء)

اک جنگل تھا / گھنی گھنیری جھاڑیوں والا / بہت پرانا جنگل / جس کے اندر اک کُٹیا میں / اپنے بدن کی چھال میں لپٹا / اپنی کھال کے اندر گُم صُم / جانے کب سے / کتنے جگوں سے / پھٹے پرانے چوغے پہنے / وہ اک خستہ بیج کی صورت / بے سُدھ / بے آواز پڑا تھا! / ...... ''اب تو اُٹھ جا / آخری جُگ بھی بیت چکا / سورج میں کالک اُگ آئی / چاند کا ہالہ ٹوٹ گیا / دیکھ کہ گھاس جلی جھلسی ہے / ندیوں میں جل سوکھ گیا...... اس کے لب پر / جاگ اٹھی مسکان رسیلی / بوجھل پلکوں کی درزوں سے / جھانکا / اس کے من کا اجالا / اس نے جیسے / کروٹ لی ہے / اور پوچھا ہے: / کہاں ہوں میں؟ کیا سَمے ہوا ہے؟ / ...... یہ سب / نسلی پاگل پن کی رکھشا میں ہیں! / ساگر جس نے / ان کیڑوں کو جنم دیا تھا / اب اک گندا جوہڑ بن کر / ان کے اندر کے جوہڑ سے / آن ملا ہے / ساگر کا ایمان ہوا ہے / ساگر ماں ہے / ماں ہتھیا / اس کلجگ کا ایمان ہوا ہے! / ...... اور اب...... یہ سب / گندے کیڑے / جنگل پر بھی جھپٹ پڑے ہیں / جنگل جس نے کتنا ان سے / پیار کیا تھا / ...... آج وہی طوفان / نئے انداز میں ہم پر ٹوٹ پڑا ہے / لیکن اب کی بار یہ

طوفاں/اگنی کا ہے/جلے ہوئے کیسر کے ڈَھل/شعلوں کے گرداب/ہوا کا شور/گھنے
بادل کے تن پر/دھڑ دھڑ پڑتے/آگ کے ذرّے/ایک عجب کہرام بپا ہے/......

وزیر آغا نے انسان کے اندر اور باہر کو دو کردار بنا کر بات کی تھی، آنند صاحب نے چاند کی بڑھیا کو بیچ میں ڈال دیا ہے۔ آنند صاحب کی اس نظم کے مزید ایکسرے بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن پہلے اس ایکسرے سے تشخیص ہو جائے۔'' (ادبی خبر نامہ ''اردو دنیا'' جرمنی شمارہ نومبر ۱۹۹۹ء)

یہ ویسا ہی توارد ہے جیسا غزل کے مضامین میں پیدا ہوتا رہتا ہے۔

(۲)

ستیہ پال آنند صاحب کی ایک ویڈیو ان دنوں موضوع بحث بنی ہوئی ہے۔ یہ امریکہ میں ہونے والے ایک کوی سمیلن کی ویڈیو ہے جس میں انھوں نے غلام محمد قاصر کے دو شعر بڑے مزے سے اپنے کلام کے طور پر سنا دیے ہیں۔ یہ ویڈیو اس لنک پر دیکھی اور سنی جا سکتی ہے۔

http://www.youtube.com/watch?v=bVXI0WWcv6g

بغیر اس کے اب آرام بھی نہیں آتا
وہ شخص جس کا مجھے نام بھی نہیں آتا
کروں گا کیا جو محبت میں ہو گیا ناکام
مجھے تو اور کوئی کام بھی نہیں آتا

ستیہ پال آنند صاحب کی اس کاروائی کا ناصر علی سید صاحب نے اپنے کالم میں ذکر کرتے ہوئے غلام محمد قاصر مرحوم کے بیٹے کی ای میل درج کی اور لکھا:

''ناصر انکل، ستیہ پال آنند جی کو والد صاحب کے اشعار پڑھتا دیکھ کر حیرت ہوئی، والد گرامی سے ان کی ملاقاتیں بھی ہیں اور خط و کتابت بھی رہی۔ یہ ان کا نام لے کر پڑھتے تو خوشی ہوتی کہ انھوں نے اپنے دوست کو یاد رکھا ہوا ہے۔ یہ اشعار ۱۹۹۷ میں شائع ہونے والے ان کے مجموعے کے فلیپ پر موجود ہیں جب کہ اگست ۱۹۹۶ کے پی ٹی وی کے مشاعرے کا لنک میں بھیج رہا ہوں۔ جس میں ان کی اپنی آواز میں یہ غزل سنی جا سکتی ہے۔''

خیر اس کے لئے تو عماد جی کسی گواہ کی ضرورت نہیں کہ یہ شعر خود ہی غلام محمد قاصر کا نام لیتے محسوس ہو رہے ہیں۔ اب اس ستم ظریفی کو دیکھیے اس کوی سمیلن میں غزل کے شعر وہ سنا رہا ہے جس کی وجہ شہرت ہی غزل دشمنی ہے۔

(روزنامہ آج پشاور۔ ۳۰/ستمبر ۲۰۱۱ء کا ادبی ایڈیشن)

تمام شواہد کے ساتھ اس قضیہ کی مکمل روداد میرے مضمون 'اردو غزل کا انتقام: ستیہ پال آنند

صاحب کا انجام' میں درج ہے۔ 'ستیہ پال آنند کی بودنی نابودنی' میں اور 'ہمارا ادبی منظر نامہ' کے صفحہ نمبر ۸۱۲ پر یہ مضمون موجود ہے۔

(۳)

موت سے مہلت مانگنے کا خیال کوئی نیا مضمون نہیں ہے۔ 'موت' کے عنوان سے معین احسن جذبی کی نظم اس موضوع پر شہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ 'ابھی چلتا ہوں ذرا خود کو سنبھالوں تو چلوں' کی نغماتی تکرار نے نظم میں ایسی انوکھی کیفیت پیدا کر دی ہے جو اس موضوع کی دوسری نظموں میں شاید ہی کہیں دکھائی دے۔ اردو غزل بھی اس موضوع کے اشعار سے بھری پڑی ہے۔ ستیہ پال آنند مضمون کی جس تکرار کو کلیشے کی حد تک سمجھتے ہیں، اس حد سے بھی زیادہ اس مضمون کو غزل میں باندھا جا چکا ہے۔ چند شعر بطور مثال:

اے اجل ذرا ٹھہر جا، میں کچھ اور دیر جی لوں
ابھی تلخیاں ہیں باقی، انہیں کر تو لوں گوارا
(دانش پیرزادہ)

اے اجل بہرِ خدا اور ٹھہر جا دم بھر
ہچکیاں آئی ہیں، شاید میں اُسے یاد آیا
(میر مونس)

اجل ٹھہر کہ ابھی تیرے ساتھ چلتا ہوں
مگر یہ دیکھ ابھی میرے روبرو ہیں حضور
(بکل اتساہی)

مرے خدا مجھے تھوڑی سی زندگی دے دے
اداس میرے جنازے پہ آرہا ہے کوئی
(قمر جلالوی)

غزل کے حوالے سے اس مضمون پر مزید مثالوں کو یہیں روکتے ہوئے مجھے یہاں معروف فکشن رائٹر اور شاعرہ ترنم ریاض کی نظم 'مہلت' اور ستیہ پال آنند کی نظم 'نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی' کا جائزہ پیش کرنا ہے۔ اس جائزہ کے ساتھ یہ بتانا ضروری ہے کہ ترنم ریاض کا شعری مجموعہ 'پرانی کتابوں کی خوشبو' ۲۰۰۵ء میں دہلی سے شائع ہوا تھا۔ اس مجموعہ کے صفحہ نمبر ۱۰۱، ۱۰۲ پر ان کی نظم 'مہلت' شامل ہے۔

ٹھہر جا اے اجل
اے مرگ کے ملک مہرباں
میں/جو جاؤں گی اچانک یوں
تو کتنے اَن کہے اشعار/میرے ساتھ جائیں گے

کئی افسانے، جو مرے کچھ دیر میں جیتی تو لکھ لیتی
کئی نغمے مجھے بچوں کے سہرے پر جو گانے ہیں
وہ مجھ سے چھوٹ جائیں گے
وہ جن کی آس میں، میں نے مرے یہ تنہا دن گزارے ہیں
خوشی کے آنے سے پہلے وہ لمحے روٹھ جائیں گے
ٹھہر جا اے اجل، اے مرگ کے ملک مہرباں
میں مرکہ یہ بھی جانتی ہوں
خوف سے تنہائی کے اکثر مری شاموں نے خود تم کو پکارا تھا
مجھے شب بھر کی مہلت دے مرکہ دل پر فصل گل آنے کے کچھ ہی دن میں کھینچی تھی
پہاڑوں پر جو تصویریں مریں اک شب ساتھ ان کے رہ تو لوں تنہا
اور اپنی سوچ میں ہر شام کو جی لوں
ذرا اس سوکھتی ندی کا اک قطرہ ہی اب پی لوں
ٹھہر جا اے اجل، اے مرگ کے ملک مہرباں!

ترنم ریاض کی نظم میں موت سے کچھ اور زندگی کی مہلت مانگی گئی ہے۔ اور اس کے لیے جو جواز پیش کیا گیا ہے وہ ایک سے زائد معانی کا حامل ہے۔ ادبی سطح پر ایک تخلیق کار کی حیثیت سے وہ اپنی کچھ اور شاعری اور کہانیوں کی تکمیل کی متمنی ہیں۔ جسمانی سطح پر ایک ماں کی حیثیت سے بھی ان کا تخلیقی جذبہ انھیں اپنے بیٹوں کے سہرے کے نغمے گانے کی خواہش کے باعث مزید زندہ رہنے کا جواز دیتا ہے۔ سو وہ موت سے پہلے اپنے یہ ادھورے تخلیقی کام پورے کرنے کے لیے موت سے مزید مہلت مانگتی ہیں۔ یہاں موت کا خوف نہیں ہے بلکہ تخلیقی وفور ہے جو اپنے اظہار کی تکمیل چاہ رہا ہے۔

ترنم ریاض کی نظم 'مہلت' کے مطالعہ کے بعد اب ستیہ پال آنند کی نظم 'نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی' کا مطالعہ کرتے ہیں۔

نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی، اے مرگ
ابھی سراپا عمل ہوں، مجھے ہیں کام بہت
ابھی تو میری رگوں میں ہے تیز گام لہو ابھی تو معرکہ آرا ہوں، برسرِ پیکار
یہ ذوق و شوق، یہ تاب و تواں، یہ بے چینی
ابھی تو میرے تمتع پہ منحصر ہے یہ جنگ

نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی، اے مرگ
یہ رزمیہ جو مری زیست کا مقدر ہے

یہ حرف حرف تحارب، یہ لفظ لفظ جہاد
مرا یہ نعرۂ تکبیر، صف شکن 'رن بیر'
اسے تو ظلم و تشدد کی جڑ کو کاٹنا ہے
اسے تو زشت خو دشمن سے جنگ جیتنی ہے
نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی، اے مرگ
کہ اب یہ لفظ مرے گل نہیں ہیں، کانٹے ہیں
مجھے پرونا نہیں کتخداؤں کے سہرے
مجھے سجانا نہیں باکرہ بتولوں کو
مجھے تو تیغ زن غازی کی طرح لڑنا ہے
مری قضا، مجھے کچھ وقت دے کہ مجھ کو ابھی
جہاں کے فرضِ کفایہ کو پورا کرنا ہے

(ستیہ پال آنند کی نظم 'نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی' مطبوعہ ماہنامہ شاعر بمبئی شمارہ اپریل ۲۰۱۲ء)

ترنم ریاض کی نظم کا مرکزی خیال ستیہ پال آنند کی نظم میں پورے طور پر موجود ہے کہ موت سے مزید زندگی کی مہلت مانگ رہے ہیں۔ اس کے لیے وہ اپنی کسی معرکہ آرائی کا جواز دیتے ہیں، ایسی معرکہ آرائی جس میں انھیں 'ظلم و تشدد کی جڑ کو کاٹنا ہے' اور کسی 'زشت خو دشمن سے جنگ جیتنی ہے'۔ اس 'کارِ خیر' کے لیے وہ اپنے پھول لفظوں کو کانٹے بنا چکے ہیں اور لفظ کی تلوار لہراتے ہوئے غازی بننا چاہتے ہیں۔ ان کا یہ شوق جہاد دیدنی ہے، لیکن شوق جہاد میں صرف غازی بننے کی خواہش موت سے ان کے خوف کو ظاہر کرتی ہے۔ جہاد میں تو شوق شہادت غالب ہوتا ہے اور یہاں موت سے بچنے کے لیے 'جہاد' کی آڑ لی جا رہی ہے۔ نظم کا عنوان 'نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی' بجائے خود اس خوف کی تصدیق کرتا ہے۔ یوں ترنم ریاض کی نظم کے تخلیقی وفور کے برعکس ستیہ پال آنند کی نظم پر موت کا خوف اور اس سے فرار کی کیفیت طاری ہے۔ ایک جدید نظم نگار عمر کے آخری حصے میں جب قویٰ مضمحل ہو چکے ہیں، ایک تو 'ترقی پسند' لہجے میں بات کرنے لگے ہیں دوسرے ترقی پسندوں جیسے لہجہ کے باوجود ان جیسی بہادری نہیں دکھا رہے، بلکہ خوف خود ہی نظم سے جھلک رہا ہے، چھلک رہا ہے۔

جب کسی دوسرے کی نظم سے بھرپور استفادہ کرتے ہوئے اس استفادہ کو چھپانے کی شعوری کوشش کی جائے تو اسی انداز کی نظم ہو پاتی ہے۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ترنم ریاض کے ہاں بیٹوں کی شادی کے سہرے کے نغموں کو گانے کی خواہش کا جذبہ، ان کے ہاں آ نہیں سکتا تھا، تو انھوں نے کمال سادگی سے اسے یہ رنگ دے دیا:

مجھے پرونا نہیں کتخداؤں کے سہرے
مجھے سجانا نہیں باکرہ بتولوں کو

پیش پاافتادہ مضامین پر معترض ہوکر اردو غزل کو دریابرد کرنے کی آرزو رکھنے والے کسی نظم نگار کا خود کمال مہارت سے دوسروں کی نظموں کے مرکزی خیال پر ہاتھ صاف کرنا کوئی مستحسن عمل نہیں ہے۔ 'شوق جہاد' کا تاثر بھی مصنوعی ہے اور ایسے لگتا ہے جیسے نظم نگار نے غصے کی حالت میں قلم کو گنڈاسا بنالیا ہے اور گنڈاسا پکڑے ہوئے موت سے مزید زندگی کی التجا کر رہا ہے۔ اس مضحک کیفیت سے قطع نظر اب ان کی نظم 'نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی' اگر ترنم ریاض کی نظم 'مہلت' سے استفادہ کرتی دکھائی دے رہی ہے تو یا تو یہ کوئی بری بات نہیں ہے، عام سی بات ہے اور اگر بری بات ہے تو یہ ستیہ پال آنند سے سرزد ہوئی ہے۔ اگر اس موضوع کو بہت سارے شاعروں نے اپنے اپنے انداز سے برتا ہے تو ستیہ پال آنند خود واضح کردیں کہ انھوں نے کس شاعر کے انداز سے استفادہ کرکے یہ نظم لکھی ہے۔ اگر میں نے ماخذ کی نشان دہی میں غلطی کی ہے تو وہ خود اپنے اصل ماخذ کے بارے میں بتادیں۔

غزل کے چند اشعار بطور مثال پیش کرنے کے باوجود میں نے اپنی توجہ صرف دو نظموں کے مرکزی خیال کے جائزہ تک محدود رکھی ہے۔ اگر ستیہ پال آنند کی نظم کا پوراپوسٹ مارٹم کرنا مقصد ہوتا تو اس پر مزید بہت کچھ لکھا جاسکتا تھا۔ 'بہت کچھ' جو لکھا جاسکتا تھا، نظم کے آغاز سے ہی اس کی صرف ایک مثال یہاں پیش کردیتا ہوں۔ نظم کی ابتدا کرتے ہوئے ستیہ پال آنند نے جو یہ فرمایا ہے:

نہیں، نہیں مجھے جانا نہیں ابھی، اے مرگ
ابھی سراپا عمل ہوں، مجھے ہیں کام بہت
ابھی تو میری رگوں میں ہے تیزگام لہو

اس کے ساتھ اب غالب کا شعر ملاحظہ کیجیے۔

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں، اے مرگ
رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

نظم کی ابتدائی تین سطروں میں غالب کے شعر کی لفظیات کو صرف آگے پیچھے کرنے اور کہیں معنی کو الٹا کردینے کے علاوہ ستیہ پال آنند کا اپنا کیا ہے؟ ستیہ پال آنند کبھی سوچیں کہ غزل پر جو اعتراض وہ کرتے رہے ہیں وہ کیسے پلٹ کر ان کی نظم نگاری کی طرف بار بار آرہے ہیں۔

میں نے اسے ستیہ پال آنند سے اردو غزل کا انتقام قرار دیا تھا اور بالکل درست لکھا تھا۔

موت کے موضوع پر بات ہو رہی ہے تو اپنی ایک غزل کا یہ شعر ستیہ پال آنند کی نذر کرتے ہوئے مضمون کو ختم کرتا ہوں۔

اور تھے حیدر جو اس کی چاہ میں مرتے رہے
ہم نے اُلٹے ہاتھ سے جھٹکی ہوئی ہے زندگی

(اقتباس از مضمون 'دو نظموں کا جائزہ' بحوالہ 'ہمارا ادبی منظرنامہ' صفحہ نمبر ۸۲۶)

میری کتاب 'ستیہ پال آنند کی بُودنی نابُودنی' نومبر ۲۰۱۳ء کے شروع میں شائع ہوگئی تھی۔ اس دوران مجھے ایک تو رؤف خیر کا لکھا ہوا ایک مضمون 'ایک نیا انداز سرقہ' پڑھنے کا موقعہ ملا اور نومبر ۲۰۱۳ء کے آخری ہفتہ میں ستیہ پال آنند صاحب کا ایک انٹرویو یوٹیوب پر دیکھنے اور سننے کا موقعہ ملا۔

پہلے رؤف خیر کے مضمون کا ذکر۔ رؤف خیر کے مضمون میں غزل کے شعر کو اڑا کر اسے بے جا پھیلا کر نظم کہہ لینے والی ستیہ پال آنند کی عادت کو ایک نئے ثبوت کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ رؤف خیر کا مضمون مجلّہ 'مخزن' لاہور، جلد نمبر ۱۱، شمارہ نمبر ۲ (مسلسل شمارہ نمبر ۲۲) میں شائع ہوا تھا۔ ان کی کتاب 'بچشم خیر' مطبوعہ ۲۰۰۷ء میں شامل تھا۔ ستیہ پال آنند جو غزل کے مضامین پر کلیشے کا الزام لگاتے ہیں، غزل کے کلیشے قسم کے خیال والے شعروں کو ہی غیر ضروری طور پر پھیلا کر، اپنی نظم بنا کر جدید نظم میں نئے گل کھلا رہے ہیں جس کے نتیجہ میں اردو نظم کا کوئی گلدان تیار نہیں ہو رہا بلکہ نظموں کا ایسا انبار تیار ہو رہا ہے جو اصلاً غزل کا اگالدان ہے۔ اردو شاعری میں مسئلہ جبر و اختیار کو سو رنگ سے باندھا گیا ہے۔ ان سو رنگوں میں سے ایک رنگ کی رؤف خیر نے نشان دہی کی ہے۔ ان کے مطابق پہلے یگانہ چنگیزی نے 'وسعت زنجیر تک آزاد' ہونے کی ترکیب کے ذریعے اس موضوع کو اپنی ایک رباعی میں یوں بیان کیا:

ہوں صید کبھی ، اور کبھی صیاد ہوں میں
کچھ بھی نہیں بازیچۂ اضداد ہوں میں
مختار۔۔ ۔مگر اپنی حدوں میں محدود
ہاں وسعتِ زنجیر تک آزاد ہوں میں

شاہد صدیقی ۱۹۱۱ء میں اکبرآباد (آگرہ) میں پیدا ہوئے، ۱۹۳۲ء میں حیدرآباد دکن چلے گئے اور پھر وہیں کے ہو رہے۔ شاہد صدیقی کا شعری مجموعہ 'چراغ منزل' ۱۹۶۰ء میں انجمن ترقی اردو، حیدرآباد دکن کی زیرنگرانی شائع ہوا۔ اس مجموعہ میں ان کی ایک غزل کا مطلع یگانہ چنگیزی کی بیان کردہ ترکیب سے استفادہ کرتے ہوئے غزل میں یوں 'کلیشے' بن گیا۔

جبر فطرت نے یہ اچھا کرم ایجاد کیا
کہ مجھے وسعتِ زنجیر تک آزاد کیا

اور یہی 'وسعت زنجیر تک آزاد' ہونے کا 'کلیشے' مضمون ستیہ پال آنند نے ایک نظم 'اپنی زنجیر کی لمبائی تک' میں بیان کیا تو گویا نظم کو 'تر و تازہ' کردیا۔ رؤف خیر کی درج کردہ ستیہ پال آنند کی نظم کو یہاں دہرا دیتا ہوں۔

'اپنی زنجیر کی لمبائی تک'

کچھ برس پہلے تک (پوری طرح یاد نہیں) / میں بھی آزاد تھا، خود اپنا خدا تھا مجھ میں / قوت
کار بھی تھی، جرأت اظہار بھی تھی / گرمیٔ فعل و عمل، طاقت گفتار بھی تھی / میں کہ خود اپنا مسیحا

تھا،خود اپنا مالک، کچھ برس پہلے تک (پوری طرح یاد نہیں) /اب مجھے حکم عدولی کا کوئی
شوق نہیں /بے زباں طاقتِ گویائی سے محروم ہے اب، ماسوا اس کے کہ شکراً کہے خاموش
رہے /اب مجھے گالیاں سننا بھی گوارا ہے کہ میں حرفِ دشنام ہو یا حرفِ پذیرائی ہو /فرق
لہجے کا، سمجھ سکتا ہوں الفاظ بھی سرزنش کے ہوں یا تعریف کے۔ مالک کی زباں /جو بھی
ارشاد کرے میرے لیے واجب ہے /ہاں مجھے دیکھنے چپ رہنے کی آزادی ہے /اور میں
گھوم کر کچھ دور تک چل سکتا ہوں /اپنی زنجیر کی لمبائی تک آزاد ہوں میں!

(نظم مطبوعہ ماہنامہ پرواز لندن۔ جنوری ۲۰۰۶ء)

شاہد صدیقی کا شعر صرف اس لیے پیش کیا ہے تاکہ سند رہے کہ یگانہ کی ترکیب استعمال کر کے یہ مضمون 'کلیشے' بن چکا ہے اور ستیہ پال آنند اس کلیشے مضمون سے کیسے استفادہ کررہے ہیں۔ وگرنہ اس نظم کے حدود اربعہ کو ظاہر کرنے کے لیے یگانہ چنگیزی کا کلام کافی تھا۔ اس نظم میں کھینچ تان کے طور پر خود ہی اپنا خدا ہونے کا جو بیان دیا گیا ہے، وہ بھی یگانہ چنگیزی سے ہی مستعار لیا ہوا ہے۔ گویا بنیادی خیال اور کلیدی ترکیب کو اڑانے کے بعد نظم کو لمبا کرنے کے لیے بھی انہوں نے یگانہ چنگیزی سے ہی استفادہ کیا ہے۔ یگانہ کا مشہور شعر ہے۔

خودی کا نشہ چڑھا، آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

اب بتایئے ان اشعار کے سامنے ستیہ پال آنند کی نظم میں ان کا اپنا کیا رہ گیا ہے؟ غزل کے 'کلیشے' بنے ہوئے مضامین کو اُڑا کر ان مضامین سے نظمیں گھڑنے والے ستیہ پال آنند صاحب کی نظموں کی یہی حقیقت ہے، یہی اصلیت ہے۔ انجمن امداد باہمی کے ذریعے ان کی جتنی ستائش کر لی جائے، کرا لی جائے، انجمن امداد باہمی والے اردو کی ترقی کے نام پر اردو کے زوال کا باعث ہی بنے رہیں گے۔

یہاں رؤف خیر کے مضمون کے فیصلہ کن الفاظ کو درج کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ رؤف خیر لکھتے ہیں:

> شاہد صدیقی کے مذکورہ ایک مطلع کو وضاحتی وسعت دے کر ستیہ پال آنند نے ایک نظم میں ڈھال لیا لیکن تاثر کے اعتبار سے دل چھو لینے والا یہ مطلع ان کی پوری نظم پر بھاری ہے۔ اب تو انہیں غزل کے اعجاز کا قائل ہو جانا چاہیے کہ دو مصرعوں میں شاعر جو آتش نم چھپا دیتا ہے وہ خاشاکِ نظم کو بھسم کر کے رکھ دیتی ہے۔

(مضمون 'ستیہ پال آنند: مہاتما خود' کا ابتدائی حصہ۔ بحوالہ 'ہمارا ادبی منظر نامہ' صفحہ نمبر ۸۳۱۔۸۳۲)

پروفیسر سجاد مرزا: 'دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو'

ابوعمران

انگریزی زبان میں لفظ 'Plagiarism' کی اصل لاطینی ہے جس کے معنی 'کسی کے بچے کو اغوا کرنا' ہے۔ یہ لاطینی معنی اس وقت ہمارے سامنے مجسم ہو جاتا ہے جب ہم دنیا بھر کے تعلیمی اداروں کی جانب ایک نظر کرتے ہیں۔ معروف کالم نویس وسعت اللہ کے ایک کالم نے تو ہمیں ہلا کر رکھ دیا، کہتے ہیں؛
''سابق ایف بی آئی ایجنٹ ایلن ایزل اور جان بئیر کی تحقیق 'ڈگری ملز۔ دی بلین ڈالر انڈسٹری' کے مطابق اس وقت لگ بھگ ساڑھے تین ہزار نام نہاد تعلیمی فیکٹریاں دنیا بھر میں ڈگریاں اور ڈپلومے بانٹ رہی ہیں اور ان میں سے لگ بھگ ایک ہزار فیکٹریاں امریکا میں ہیں۔ ان فیکٹریوں سے سالانہ تقریباً پچاس ہزار پی ایچ ڈی پیدا ہو رہے ہیں اور یہ تعداد دنیا بھر میں ہر سال اصلی پی ایچ ڈی کرنے والوں سے ذرا ہی کم ہے۔ دھڑکا اگر ہے تو حساس پروفیشنل شعبوں میں دی جانے والی مشکوک اسناد سے ہے۔ ذرا تصور کیجیے کہ ایک سرجن جو ڈاکٹر ہی نہیں اور کاک پٹ میں بیٹھا ایک ایوی ایشن ڈپلومہ ہولڈر جو پائلٹ ہی نہیں۔''

ممکن ہے کہ امریکہ جیسے ترقی یافتہ ممالک سے ہم مختلف شعبوں میں پیچھے ہوں، لیکن کم از کم اس معاملے میں ہم ان سے دو قدم آگے ہی ہیں۔ پاکستان کی سرکاری و نیم سرکاری جامعات میں اردو، فارسی، عربی، اسلامیات، اور سماجی علوم کے دیگر شعبوں میں جتنی بھی تحقیق ہو رہی ہے، اس میں علم کی چوری یا پھر چربہ سازی کی بے شمار مثالیں موجود ہیں جس میں اردو زبان میں پہلے سے شائع شدہ مواد کو چوری کر کے اپنی تحقیق کا بغیر کسی حوالے کے حصہ بنایا گیا۔ یونیورسٹیوں کے اساتذہ جو تحقیق کرتے ہیں وہ صرف اپنی پروموشن کی خاطر، طلبا جو تحقیق کرتے ہیں وہ صرف اپنی ڈگری کو مکمل کرنے کے لیے۔

پروفیسر سجاد مرزا گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، گوجرانوالہ میں شعبہ اردو کے استاد رہے ہیں، اب وہ ریٹائرمنٹ انجوائے کر رہے ہیں۔ پروفیسر صاحب کی ایک کتاب 'غالب نکتہ بیں' کے نام سے ۱۹۹۴ء کو منظر عام پر آئی۔ دیگر مشمولات سے قطع نظر کتاب مذکور میں ایک مضمون 'مرزا غالب کا مسلک' بھی شامل ہے۔ یہ مضمون ڈاکٹر تحسین فراقی کے مضمون 'مہر نیم روز اور غالب کا شعور دینی' کی کاربن کاپی ہے یعنی حرف بہ حرف، لفظ بہ لفظ۔ ملاحظہ ہو ایک استاد کی کارستانی، جو ہمارے طلبا کے لیے نمونۂ عبرت سے کم نہیں۔

'مرزا غالب کا مسلک'

پروفیسر سجاد مرزا

۱۔ نقادان غالب ہمیں دن رات یہ باور کرتے نہیں تھکتے کہ غالب ایک آزاد مشرب رند بادہ کش تھے اور مذہب کی قبا ان پر موزوں نہ آتی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ غالب بعض معاشرتی اور روحانی حقائق اور مسلمان کو ہر باشعور انسان کی طرح جانچتے اور پرکھتے تھے اور ان پر اپنی آزاد رائے کے اظہار میں تامل نہیں کرتے تھے۔ یہ بھی درست ہے کہ انھیں تشکیک اور ارتیاب کے ناگزیر مراحل کا سامنا بھی ہوا۔ لیکن وہ یہیں کے ہو کے نہیں رہ گئے۔ انھوں نے اس قفس کو توڑا بھی۔

بیضہ آسا تنگ بال و پر ہے یہ کنج قفس
از سر نو زندگی ہو کر رہا ہوجائیے

۲۔ ''میری جنس بے بہا نے اس بازار سے قیمت نہیں پائی۔ ناچار جو کچھ اپنے پاس لایا ہوں، کیوں کر کہوں کہ اپنے ساتھ ہی لے جا رہا ہوں۔ کس قدر کتابوں میں اور کس قدر سینوں میں چھوڑ کر جا رہا ہوں۔ میرے بعد اگر اس گنج شائیگاں کو ہوا اڑا دے، اڑا دے، اگر خاک کھا جائے، کھا جائے۔ سینہ جواں مرگ آرزوؤں کا مدفن ہے نگاہ کرم کو چراغ گور غریباں ہونا چاہیے۔''

۳۔ غالب کی جس آزادہ روی اور رند مشربی پر ہمارے غالب شناسوں نے ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے، 'مہر نیم روز' میں غالب اسی آزادہ روی پر گہرے افسوس اور ملال کا اظہار کرتے اور

'مہر نیمروز اور غالب کا شعور دینی'

ڈاکٹر تحسین فراقی

۱۔ نقادان غالب ہمیں دن رات یہ باور کرتے نہیں تھکتے کہ غالب ایک آزاد مشرب رند بادہ کش تھے اور مذہب کی قبا ان پر موزوں نہ آتی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ غالب بعض معاشرتی اور روحانی حقائق اور مسلمان کو ہر باشعور انسان کی طرح جانچتے اور پرکھتے تھے اور ان پر اپنی آزاد رائے کے اظہار میں تامل نہیں کرتے تھے۔ یہ بھی درست ہے کہ انھیں تشکیک اور ارتیاب کے ناگزیر مراحل کا سامنا بھی ہوا۔ لیکن وہ یہیں کے ہو کے نہیں رہ گئے۔ انھوں نے اس قفس کو توڑا بھی۔

بیضہ آسا تنگ بال و پر ہے یہ کنج قفس
از سر نو زندگی ہو کر رہا ہوجائیے

۲۔ ''میری جنس بے بہا نے اس بازار سے قیمت نہیں پائی۔ ناچار جو کچھ اپنے پاس لایا ہوں، کیوں کر کہوں کہ اپنے ساتھ ہی لے جا رہا ہوں۔ کس قدر کتابوں میں اور کس قدر سینوں میں چھوڑ کر جا رہا ہوں۔ میرے بعد اگر اس گنج شائیگاں کو ہوا اڑا دے، اڑا دے، اگر خاک کھا جائے، کھا جائے۔ سینہ جواں مرگ آرزوؤں کا مدفن ہے نگاہ کرم کو چراغ گور غریباں ہونا چاہیے۔''

۳۔ غالب کی جس آزادہ روی اور رند مشربی پر ہمارے غالب شناسوں نے ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے، 'مہر نیم روز' میں غالب اسی آزادہ روی پر گہرے افسوس اور ملال

اس امر پر تشکر کے کلمات ادا کرتے ہیں کہ فیض ربانی سے انھیں میاں نصیر الدین عرف 'کالے میاں' صاحب سے فیضان اندوزی کی سعادت حاصل ہوئی۔ لکھتے ہیں:

''پچاس سال کی آوارہ گردی کے بعد کہ میری تیز رفتاری نے مسجد و بت خانہ کی خاک اڑا دی اور خانقاہ و میکدے کو ایک کر دیا۔ اس شان ایزدی کی روشنی کی بدولت کہ جس نے فریدوں کا دل کرامت عدل سے روشن کیا اور مجھے سخن وری کا سلیقہ سکھایا۔ مجھے اس دروازے پر لائے جس پر تیری آنکھ بھی حلقۂ در کی طرح لگی ہوئی ہے۔

۴۔ ''جی میں آیا کہ اس کتاب مستطاب (سراج المعرفت) کا دیباچہ لکھیے اور پھر میں برگ و ساز کروں اور عزم سفر حجاز کروں۔ زمزم کے پانی سے وضو کروں اور اس کا شانہ ملائک آشیانہ کے گرد پھروں اور حجر اسود کو چوموں اور پھر وہاں سے مدینہ منورہ جاؤں اور خاک تربت اطہر کا سرمہ آنکھوں میں لگاؤں، بادشاہ سے کیا عجب کہ دو برس کی تنخواہ دے کر مجھ کو خانۂ خدا کے اطراف کی رخصت دیں اور اگر زیست ہے تو وہاں جا کر اپنے ستاون برس کے گناہ کہ جن میں سوائے شرک کے سب کچھ ہے، بخشوا کر پھر آؤں۔''

غالب ہوائے کعبہ بہ سر جا گرفتہ است
رفت آنکہ عزم خلخ و نوشاد کردے

افسوس کہ غالب کی یہ شدید آرزو تشنۂ تکمیل رہی۔'' (ص ۷۵، ۷۹، ۸۰)

کا اظہار کرتے اور اس امر پر تشکر کے کلمات ادا کرتے ہیں کہ فیض ربانی سے انھیں میاں نصیر الدین عرف 'کالے میاں' صاحب سے فیضان اندوزی کی سعادت حاصل ہوئی۔ لکھتے ہیں:

''پچاس سال کی آوارہ گردی کے بعد کہ میری تیز رفتاری نے مسجد و بت خانہ کی خاک اڑا دی اور خانقاہ و میکدے کو ایک کر دیا۔ اس شان ایزدی کی روشنی کی بدولت کہ جس نے فریدوں کا دل کرامت عدل سے روشن کیا اور مجھے سخن وری کا سلیقہ سکھایا۔ مجھے اس دروازے پر لائے جس پر تیری آنکھ بھی حلقۂ در کی طرح لگی ہوئی ہے۔

۴۔ ''جی میں آیا کہ اس کتاب مستطاب (سراج المعرفت) کا دیباچہ لکھیے اور پھر میں برگ و ساز کروں اور عزم سفر حجاز کروں۔ زمزم کے پانی سے وضو کروں اور اس کا شانہ ملائک آشیانہ کے گرد پھروں اور حجر اسود کو چوموں اور پھر وہاں سے مدینہ منورہ جاؤں اور خاک تربت اطہر کا سرمہ آنکھوں میں لگاؤں، بادشاہ سے کیا عجب کہ دو برس کی تنخواہ دے کر مجھ کو خانۂ خدا کے اطراف کی رخصت دیں اور اگر زیست ہے تو وہاں جا کر اپنے ستاون برس کے گناہ کہ جن میں سوائے شرک کے سب کچھ ہے، بخشوا کر پھر آؤں۔''

غالب ہوائے کعبہ بہ سر جا گرفتہ است
رفت آنکہ عزم خلخ و نوشاد کردے

افسوس کہ غالب کی یہ شدید آرزو تشنۂ تکمیل رہی۔'' (۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۱۹)

مناظر پس مناظر

رؤف خیر

میر پور، کشمیر، پاکستان کے پروفیسر غازی علم الدین کی تحقیقی کتاب 'لسانی مطالعے' مقتدرہ قومی زبان، پطرس بخاری روڈ، اسلام آباد، پاکستان سے ۲۰۱۲ میں شائع ہوئی جس کا پیش لفظ صدر نشین مقتدرہ قومی زبان ڈاکٹر انوار احمد نے لکھا۔ دیباچہ پروفیسر سیف اللہ خالد اور پیش گفتار خود پروفیسر غازی علم الدین نے ۱۴ مارچ ۲۰۱۲ کو لکھا۔ پیش لفظ، دیباچہ اور پیش گفتار دو دو صفحات پر مشتمل ہے۔ آٹھ چونکانے والے مضامین پر مشتمل یہ کتاب صفحہ ۱۳ سے صفحہ ۱۷۹ تک گویا ۱۶۶ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ عنوانات ہیں:

۱۔ زبان کے اخلاقی انحطاط کا نفسیاتی پس منظر (ایک تجزیاتی مطالعہ)
۲۔ الفاظ کا تخلیقی و معنوی و اصطلاحی پس منظر (منتخب الفاظ - ذولسانی تحقیقی مطالعہ)
۳۔ الفاظ معانی بدلتے ہیں (ایک تجزیاتی مطالعہ)
۴۔ لسانی تحقیق کے کچھ نئے زاویے
۵۔ اردو کا عربی سے لسانی تعلق اور اصلاح زبان و ادب
۶۔ اردو میں مستعمل عربی الفاظ کی تشکیل اور معنوی وسعت
۷۔ املا میں الفاظ کی جداگانہ حیثیت سے انحراف (ایک تجزیاتی مطالعہ)
۸۔ قومی زبان اور ہمارے نشریاتی ادارے (صفحہ ۱۵۸ تا ۱۷۹)

پاکستان کے پروفیسر غازی علم الدین کی مذکورہ کتاب 'لسانی مطالعے' ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے 'لسانی لغت (غازی علم الدین کے حوالے سے)' کی بریکیٹ لگا کر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے ۲۰۱۳ء میں من وعن چھپوالی۔ البتہ پنجابی، سندھی، جیسی اور ان کی ذیلی شاخوں کی تفصیل پر مشتمل ایک پیش لفظ گفتنی کے نام سے لکھ لیا۔ اور پروفیسر غازی علم الدین کی کتاب 'لسانی مطالعے' میں شامل آخری مضمون 'قومی زبان اور ہمارے نشریاتی ادارے' نکال دیا، کیوں کہ وہ مضمون پاکستانی نشریاتی اداروں کے تعلق سے لکھا گیا تھا۔

مناظر عاشق ہرگانوی نے ماہنامہ 'چہار سُو' راولپنڈی کے شمارہ مئی - جون ۲۰۱۷، جلد ۲۶ میں شائع شدہ اپنے خط میں دیدہ دلیری سے اعتراف کیا ہے:

> غازی علم الدین صاحب نے مندرجہ بالا مضامین کا مسودہ مجھے 'پیش لفظ' لکھنے کے لیے بھیجا تھا کہ مقتدرہ قومی زبان سے کتاب شائع ہونے والی ہے۔ پڑھتے اور لکھتے وقت مضامین کے بطون سے میں نے 'لسانی لغت' تیار کی جس کا اعتراف سات صفحے (کذا) کے پیش لفظ میں، میں نے کیا۔ ۲۰۱۶ تک اس کے چار ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ......'لسانی لغت' میں ایک بھی مضمون شامل نہیں ہے بلکہ الفاظ کی صحت اور معانی کی تفصیل درج ہے۔ اس لغت کا مسودہ غازی علم الدین صاحب کو بھیجا تو وہ اس قدر خوش ہوئے کہ انھوں نے اس لغت کو پہلے ہندوستان سے شائع کرانے کے لیے اصرار کیا۔ یہاں کے سب سے بڑے پبلشر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے یہ لغت شائع کی جس کی طباعت کا پورا خرچ غازی صاحب نے برداشت کیا اور ڈھائی سو جلدیں منگوا کر پاکستان میں تقسیم کر کے مجھے فون پر خبر دیتے رہے کہ یہ لغت مقبول ہو رہی ہے......"

حالاں کہ پروفیسر غازی علم الدین کی کتاب مقتدرہ قومی زبان پاکستان کے زیر اہتمام ۲۰۱۲ میں ہی چھپ چکی تھی جس میں مناظر عاشق کا لکھا کوئی پیش لفظ ہے ہی نہیں۔ اس کے برخلاف ماہنامہ 'چہار سُو' کے اگلے شمارہ جولائی - اگست ۲۰۱۷ء، جلد ۲۶ میں پروفیسر غازی علم الدین کا تردیدی بیان شائع ہوا۔ وہ لکھتے ہیں:

> محترم مناظر عاشق ہرگانوی صاحب کی باتیں جن سے مجھے اتفاق نہیں، مندرجہ ذیل ہیں:
>
> ۱۔ 'لسانی لغت' کا مسودہ غازی علم الدین صاحب کو بھیجا تو وہ اس قدر خوش ہوئے کہ انھوں نے اس لغت کو پہلے ہندوستان سے شائع کرانے کے لیے اصرار کیا۔
>
> ۲۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی نے یہ لغت شائع کی جس کی طباعت کا پورا خرچ غازی صاحب نے برداشت کیا۔
>
> ۳۔ 'لسانی مطالعے' کے بطن سے میں نے 'لسانی لغت' تیار کی۔ اس لغت میں کتاب کا ایک بھی مضمون شامل نہیں ہے بلکہ الفاظ کی صحت اور معانی کی تفصیل درج ہے۔

پھر پروفیسر غازی علم الدین بڑے سلیقے سے مناظر عاشق کے مذکورہ دعووں کا رد کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ڈاکٹر (مناظر عاشق) صاحب کے خط میں بیان کی گئی ناقابل اتفاق باتوں کا جواب نہایت اختصار سے اس طرح ہے:
>
> ۱۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے 'لسانی لغت' کا مسودہ نہیں بھیجا بلکہ مجھے تو ان

کے منصوبے کا علم ہی نہیں تھا۔ اس صورت حال میں، میں بھلا کیوں کر اور کس طرح 'لسانی لغت' کو ہندوستان سے شائع کرانے کے لیے اصرار کرتا۔ 'لسانی لغت' کے چھپ جانے کے بعد مجھے تو پونے (بھارت) سے محترم نذیر فتح پوری نے فون پر بتایا کہ 'لسانی مطالعے' کے حوالے ڈاکٹر مناظر نے 'لسانی لغت' شائع کی۔ پھر میں نے ڈاکٹر (مناظر) سے رابطہ کر کے استفسار کیا تو انھوں نے بتایا کہ ہاں میں نے شائع کی ہے۔

۲۔ مجھے تو 'لسانی لغت' کی اشاعت کے اس منصوبے کا علم ہی نہیں تھا، بھلا میں کس طرح اس کے مصارف برداشت کرتا۔ ہاں 'لسانی لغت' کی جتنی تعداد میں نے دہلی سے منگوائی، اس کی قیمت ادا کی۔

۳۔ پاکستان اور ہندوستان کے وہ اہل علم جو 'لسانی مطالعے' پڑھ چکے تھے، انھیں 'لسانی لغت' دستیاب ہوئی تو ان میں سے متعدد اہل علم نے ان دونوں کا تقابل کیا اور پھر اس معاملے پر لکھا۔ ڈاکٹر صاحب (مناظر عاشق) کا یہ فرمانا کہ 'لسانی مطالعے' کے بطن سے 'لسانی لغت' تیار ہوئی، اس ضمن میں حقیقت یہ ہے کہ 'لسانی مطالعے' کے پورے کے پورے مضامین تو اس میں شامل نہیں، البتہ الفاظ کی صحت اور معانی کے حوالے سے جو حصے اور مباحث 'لسانی مطالعے' سے لیے گئے ہیں، وہ من و عن 'لسانی مطالعے' ہی کے ہیں، بغیر کسی فرق کے۔

یہ پورے مباحث ایک سو چوالیس (۱۴۴) صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں؛ یعنی 'لسانی مطالعے' کے صفحہ ۱۳ سے صفحہ ۱۵۷ تک۔ جیسا کہ ابتدا میں بتا دیا گیا ہے کہ دو دو صفحات پر مشتمل پیش لفظ (ڈاکٹر انوار احمد)، دیباچہ (پروفیسر سیف اللہ خالد)، پیش گفتار (پروفیسر غازی علم الدین) کے بجائے مناظر عاشق نے گفتنی کے نام سے کچھ لسانی تاریخ مختصر سی لکھ دی، یوں ان کی ۱۴۷ صفحات پر مشتمل 'لسانی لغت' بقول مناظر عاشق، پاکستان کے پروفیسر غازی علم الدین کی تحقیقی کتاب 'لسانی مطالعے' کے بطون سے نکل آئی، جسے انھوں نے بھارت میں اپنے نام سے چھپوالی۔ اس کا متن تو جوں کا توں چھاپ لیا، صرف عنوانات ہٹا دیے۔

ظفر ہاشمی کے دو ماہی 'گلبن' (لکھنؤ) کے جنوری-اپریل، ۲۰۱۷ کے شمارے میں ماجد اقبال (کولکاتہ) کا ایک خط شائع ہوا تھا کہ ''مناظر عاشق کی کتاب 'ابن صفی کے ایک سو ایک اداریے' کا مسودہ ان کے ایک مداح قسیم اختر نے تیار کیا تھا۔ نوک پلک درست (ایڈیٹنگ) کرنے کے لیے مناظر صاحب کو دیا گیا تو وہ ان کے نام سے چھپ گئی۔''

اپنی صفائی میں مناظر عاشق کا ایک خط مئی-جون ۲۰۱۷ کے 'گلبن' لکھنؤ میں شائع ہوا۔
میری کتاب 'ابن صفی کے ۱۰۱ اداریے' جائزہ' ۲۰۱۳ میں شائع ہوئی تھی۔ قسیم اختر سے آشنائی نئی نئی ہوئی تھی۔ آج بھی کبھی کبھار فون آتا ہے اور بس۔ ایسے میں وہ مجھے مسودہ کیوں بھیجتے۔ پھر یہ ایڈٹ ورک تھا۔ ابن صفی کے اداریے کو درست کرنے والا میں کون

ہوتا ہوں...... اگر مواد کے حصول کے لیے تگ و دو کرنا اور تعاون لینا گناہ ہے تو میں نے یہ کیا ہے۔

اسی خط میں ڈاکٹر مناظر عاشق نے یہ انکشاف بھی کیا: ''میں لوگوں میں تخلیق بانٹتا رہتا ہوں۔ سینئر قلم کار ڈاکٹر مشتاق اعظمی کو پانچ ہزار روپے کے عوض دو افسانے لکھ کر دیے تھے مگر انھوں نے لوٹا دیے۔'' یہ بھی ڈاکٹر مناظر فرماتے ہیں کہ: ''حاجی ہوں، اس لیے جھوٹ کا سہارا لینا میرے لیے گناہ ہے۔ عمر کے آخری پڑاؤ میں ثابت قدم رہنے دیجیے۔''

جولائی-اگست ۲۰۱۶ کے دو ماہی 'گلبن' لکھنؤ میں معراج احمد معراج، مغربی بنگال کا ایک خط شائع ہوا ہے:

جنوری-اپریل ۲۰۱۶ کا 'گلبن' ملا۔ تمام مشمولات پسند آئے...... ڈاکٹر مناظر عاشق کا افسانہ 'کیا میں چوہیا ہوں' ڈاکٹر مشتاق اعظمی کے افسانوں کے مجموعے 'نارسیدہ' میں 'شب تشنہ لبی' کے عنوان سے شامل ہے۔ میں نے 'شب تشنہ لبی' کا تجزیہ بھی کیا تھا اور اس کی اشاعت 'راشٹریہ سہارا' (کولکاتہ) میں گذشتہ دنوں ہوئی ہے۔ مجھے اس اتفاق پر بڑا تعجب ہو رہا ہے۔ دونوں افسانے حرف بہ حرف ایک ہیں۔ ادب میں ان دنوں عجب عجب تماشے ہو رہے ہیں۔ کسے معتبر سمجھا جائے؟ خیر، میں اس جھمیلے میں پڑنا نہیں چاہتا۔

ڈاکٹر مشتاق اعظمی کے افسانوں کا مجموعہ 'نارسیدہ' ۲۰۱۲ میں نسیم فائق کے زیر اہتمام وکٹوریہ پرنٹرس اینڈ ایسوسی ایٹس، کولکاتہ سے شائع ہوا۔

ڈاکٹر مشتاق اعظمی نے سہ ماہی 'روشنائی'، کراچی، شمارہ ۷۳، اپریل تا جون ۲۰۱۸ء میں شائع شدہ اپنے مضمون 'اعزاز افضل کی یاد میں' لکھا ہے کہ ان کا ایک افسانہ 'کلائمکس' ۱۹۶۴ میں 'بیسویں صدی' میں شائع ہوا۔ گویا ان کے افسانے ۱۹۶۴ء ہی سے مشہور و معروف رسائل میں جگہ پانے لگے تھے۔

نومبر-دسمبر ۲۰۱۶ء کے 'گلبن' میں معروف صحافی و قلم کار عظیم اختر، دہلی کا خط شائع ہوا:

دانش گاہ میں پروفیسر اور صدر شعبہ کی سطح کا کوئی استاد اگر پیسے کے لیے اس طرح تخلیقات بیچ سکتا ہے تو صرف اندازہ ہی لگایا جا سکتا ہے کہ ریسرچ اسکالرز کو ڈاکٹر بنانے اور کسی کالج کے شعبۂ اردو میں پہنچانے کے مراحل کس طور طے ہوتے ہوں گے۔ ہمیں یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ جو پروفیسر اس حد تک گر سکتا ہے، وہ عوضاً پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری بھی دلا سکتا ہے۔ پتہ نہیں مناظر عاشق صاحب نے اس طور کتنے نااہل لوگوں کے گلوں میں ڈاکٹر کا پٹہ ڈلوا دیا ہو؟

جہاں تک 'لسانی لغت (غازی علم الدین کے حوالے سے)' کا تعلق ہے، ۱۴۷ صفحات کی اس کتاب میں صرف سات صفحات کا پیش لفظ 'گفتنی' مناظر عاشق کا لکھا ہوا ہے۔ باقی تمام ۱۴۰ صفحات لفظ بہ لفظ بلکہ حرف بہ حرف پروفیسر غازی علم الدین کی کتاب 'لسانی مطالعے' ہی کے شامل کر لیے گئے ہیں۔ اور ایسی

Surrogate کتاب کے سرورق پر جلی حروف میں اپنا نام ڈال دیا گیا ہے اور اسے اپنی تحقیق وتخلیق مشتہر کیا گیا ہے۔

پیدا ہوئی کتاب کرائے کی کوکھ سے
بے اہلیت ہے پھر بھی وہ اہل کتاب ہے
(رؤف خیر)

کیا محض قوسین (بریکیٹ) میں (غازی علم الدین کے حوالے سے) لکھ کر ان کی کتاب مناظر عاشق اپنے نام سے چھاپ سکتے ہیں؟

کاپی رائٹ ایکٹ

ایم بلال ایم

دنیا کے تقریباً تمام ملک سمیت پاکستان نے بھی کاپی رائٹ سے متعلقہ 'برن کنونشن' (Berne Convention) پر دستخط کیے ہوئے ہیں۔ برن کنونشن کے مطابق کسی بھی تخلیقی کام کے تخلیق ہوتے ہی اس پر خود بخود کاپی رائٹ لاگو ہو جاتا ہے یعنی جملہ حقوق بحق تخلیق کار محفوظ ہو جاتا ہے۔ اس کے لیے کسی ادارے میں اندراج (رجسٹریشن) وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ تخلیق کار خود اپنے کام کو کاپی رائٹ سے آزاد کر دے یا پھر کاپی رائٹ کی مدت ختم ہو جائے۔ یہ مدت تخلیق کار کے مرنے کے بعد بھی چند سال رہتی ہے اور یہ سال مختلف ممالک میں مختلف ہوتے ہیں۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب تخلیق پر کاپی رائٹ خود بخود لاگو ہو جاتا ہے تو پھر مختلف اداروں میں باقاعدہ اندراج کیوں کرایا جاتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ آپ کی تخلیق آپ کی ملکیت تو ہے، لیکن کل کو اگر کوئی کاپی رائٹ کی خلاف ورزی کرتا ہے اور آپ اسے عدالت کے کٹھہرے میں لے جاتے ہیں، تب اگر اپنا کام رجسٹر کرایا ہوگا تو آپ کو اپنی ملکیت ثابت کرنے میں مشکل نہیں ہوگی ورنہ یہ ثابت کرنا مشکل ہو جائے گا کہ آیا وہ کام آپ ہی کا تخلیق کردہ ہے یا نہیں؟ ویسے انٹرنیٹ نے یہ کام بھی آسان کر دیا ہے۔ جب آپ اپنا کام انٹرنیٹ پر شائع کرتے ہیں تو وہ خود بخود وقت، تاریخ اور دیگر معلومات کے ساتھ 'انٹرنیٹ آرکائیوز' میں شامل ہو جاتا ہے۔

['ایم بلال ایم بلاگ ڈاٹ کوم'، ۱۱ جون ۲۰۱۵]

چہ دلاور است دزدے کہ بکف چراغ دارد

ایم کاویانی

شہر یار راشد نے اپنے والد کا ایک دلچسپ واقعہ بیان کیا ہے کہ ایک دفعہ ن۔م۔راشد کسی کالج میں ایک شعری تقریب کی صدارت کر رہے تھے، وہاں ایک نوجوان طالب علم نے ان کے والد کی ایک نظم اپنی کہہ کر سنائی اور جج حضرات نے اسی نظم کو اول انعام کا حق دار قرار دے دیا۔ جب اس طالب علم نے انعام لے کر ن م راشد سے ہاتھ ملایا تو انھوں نے ججوں کو مخاطب کر کے کہا، ''حضرات آپ نے جس نظم کو اول قرار دیا ہے، وہ اتفاق سے میری نظم ہے، سو آپ حضرات نے میری عزت افزائی کی ہے، اس لیے میں آپ کا ممنون ہوں۔'' زمانہ گزر گیا پر یہی نہیں کہ اس طالب علم کی قماش کے چراغ بکف سارقوں کا سلسلہ نہیں تھما ہے بلکہ ان جج حضرات کی سنت کو تازہ رکھنے والوں میں بھی کوئی کمی نہیں آئی ہے۔

ماہ نامہ 'کتاب نما' کے فروری ۲۰۱۰ء کے شمارے میں سید معین الدین علوی (علیگ) کا ایک مضمون بعنوان 'تبصرہ نگاری میں معروضیت کی اہمیت' چھپا تھا۔ اسے پڑھ کر مجھے خیال آیا کہ اس کا بڑا حصہ پہلے بھی کہیں میری نظر سے گزر چکا ہے۔ اپنے ذخیرۂ کتب کو کھنگالا تو خدا بخش لائبریری (پٹنہ) کی ۲۰۰۳ء کی مطبوعہ کتاب 'آل احمد سرور کے تبصرے' پر نگاہ ٹھٹک گئی۔ اس کتاب کے مرتب ڈاکٹر محمد ضیاالدین انصاری نے اپنے سیر حاصل پیش لفظ میں بڑے سلجھے ہوئے طریقے سے اردو میں تبصرہ نگاری کی روایت واہمیت، اس کی اقسام اور مبصر کے فرائض کے بارے میں تفصیل فراہم کی ہے۔ اس پیش لفظ کی بازدید کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ سعید معین الدین علوی کے مضمون کا تقریباً دو تہائی حصہ محمد ضیاالدین انصاری کے پیش لفظ سے سرقہ کیا ہوا ہے۔ اس قابل مذمت حرکت کے مرتکب سید...... علوی کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کی 'مولانا آزاد لائبریری' کے سابق رکن رہ چکے ہیں۔

راقم تحریر نے اپنے تفصیلی نوٹ کے ساتھ ڈاکٹر محمد ضیاالدین انصاری کے پیش لفظ کے عکسی صفحات اڈیٹر 'کتاب نما' کے نام رجسٹری سے بھیج دیے تھے۔ یوں تو 'کتاب نما' کے ہر شمارے میں مجلس ادارت یا مشاورت میں شامل درجن بھر مشاہیر ادب کے ناموں کا ایک صفحے کا سائن بورڈ لٹکا نظر آتا ہے، لیکن

ان صاحبان کا کیا مصرف ہے، آج تک سمجھ میں نہیں آسکا! بہر حال جو بھی کارگزار اڈیٹر رہے ہوں گے، انھوں نے وہی رویہ اختیار کیا جو عموماً چوری کا مال رکھنے والے دکاندار کا ہوا کرتا ہے۔ اپنے تنقیدی نوٹ کی عدم اشاعت پر جب میں نے فون پر استفسار کیا تو جواب ملا کہ میری تحریر انھیں ملی تو تھی پر کھو گئی ہے، اب میں اسے کمپوز کر کے ایمیل سے بھیج دوں۔ ۲۲؍اپریل ۲۰۱۰ء کو میں نے انھیں ایمیل روانہ کیا اور مہینے بھر بعد اس بابت پھر سوال کیا تو انھوں نے جواب دیا کہ ایمیل انھیں ملا ہی نہیں۔ یہ خوئے بد را بہانہ بسیار کی ایک گھٹیا مثال تھی، وہ اگر چاہتے تو انھیں جو Highlight کیے ہوئے عکسی صفحات بھیجے گئے تھے، اپنے جریدے میں شائع کر کے ایسے سارقانِ ادب کو ایک وارننگ دے سکتے تھے، لیکن ان کی بے حسی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنے قارئین کو اس مضمون کی اصل و حقیقت سے کیا آگاہ کرتے خود سارق (سید معین الدین علوی) کو بھی انھوں نے اس سلسلے میں متنبہ کرنا ضروری نہیں سمجھا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سارق کے حوصلے اور بلند ہو گئے اور 'چہ دلاور است دُزدے کہ بکف چراغ دارد' کے مصداق معین الدین علوی کا یہی مضمون تمام و کمال علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے سہ ماہی علمی و ادبی مجلّے 'فکر و نظر' کے مارچ ۲۰۱۰ء سے موسومہ شمارے میں دوبارہ چھپ گیا۔ 'فکر و نظر' جیسا معیاری جریدہ (یہ بات بھی غالباً پروفیسر آزرمی دخت صفوی کے دور تک کے لیے زیادہ موزوں کہی جائے گی ہے۔ ایسم) جس میں عموماً اردو کے معتبر لکھنے والوں کے نام نظر آتے ہیں، اول تو کسی مطبوعہ مضمون کا دوبارہ چھپنا ہی افسوس ناک بات ہے اور اگر وہ سرقہ کیا گیا ہو تو معاملہ شرم ناک ہو جاتا ہے۔

وہاں بھی سرقہ کردہ عکسی صفحات اپنے تنقیدی نوٹ کے ساتھ بھیجے جانے کا جواب مجھے خاموشی اور بے حسی کی صورت میں ملا۔ آخر میں مجھے یہ سارا ماجرا 'فکر و نظر' کے ادارتی بورڈ (جج حضرات!) میں شامل پروفیسر ابوالکلام قاسمی صاحب کو لکھنا پڑا۔ انھوں نے تسلیم کیا یہ صریحاً ایک شرم ناک سرقے کا کیس ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی انھوں نے مجھ سے اس معاملے میں درگزر کرنے کی درخواست کی۔ وہ خاص طور پر 'فکر و نظر' کے کارگزار اڈیٹر کے سلسلے میں زیادہ متفکر معلوم ہوئے کہ اگر یہ تحریر شائع ہو گئی تو اس کی ملازمت جاتی رہے گی۔ (راقم کے پاس قاسمی صاحب کا خط محفوظ ہے۔ ایسم)، تب راقم تحریر نے اس سرقے کے معاملے کو کسی اور جریدے میں بھیجنے سے گریز کیا تھا، البتہ سید معین الدین علوی کو اس کی ایک نقل ضرور ارسال کر دی گئی تھی کہ بزم میں صرف تماشائی ہی نہیں اہل نظر بھی ہیں، اس لیے وہ آئندہ ایسی شرم ناک حرکت سے احتراز کریں۔ توقع تھی کہ وہ کم از کم اپنے کیے پر تاسف کا اظہار تو کریں گے، حیف! وہ بھی پوری نہ ہوئی۔

سید معین الدین علوی کا مضمون جو 'کتاب نما' کی خفی عبارت کے آٹھ اور 'فکر و نظر' کے دس صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اپنے دامن میں دو تہائی مالِ غیر کا چھپائے ہوئے ہے۔ مضمون نگار نے اصل مصنف ڈاکٹر محمد ضیاالدین انصاری کے پیش لفظ سے پیراگراف کے پیراگراف، کہیں کہیں تو صفحے کے صفحے اڑا لیے ہیں۔ انھوں نے مصنف کے پیش کردہ اقتباسات، مثالوں اور حوالہ جات کے سرقے ہی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ مالِ مفت دلِ بے رحم کے مصداق ان کی رایوں تک پر بیدردی سے قبضہ کر لیا ہے۔

اب وہ چاہے تبصرے کی تعریف میں شمس الرحمان فاروقی اور ظ انصاری کی وضاحت ہو یا

تبصرے کے حجم کی بابت انسائیکلوپیڈیا آف لائبریری اینڈ انفارمیشن کی عبارت، قاضی عبدالودود کے تحقیقی تبصروں کی حامل کتابوں کا بیورا ہو یا 'کتاب شناسی' سے مولانا ندوی کی 'نقوش اقبال' اور واجدہ تبسم کی 'اترن' کے اقتباسات، اردو میں تبصرہ نگاری کی ابتدا و روایت کی تفصیل ہو یا تبصروں کی اقسام یا تبصرہ و تنقید کا فرق وغیرہ ساری باتیں اصل کتاب سے نقل کر لی گئی ہیں۔ ڈاکٹر محمد ضیاالدین نے لکھا ہے: 'چمنستانِ سرسید کے ایک اور گلِ سرسبد بابائے اردو مولوی عبدالحق نے اردو میں تبصرہ نگاری کو ایک متعین شکل دے کر نئی رفعتوں سے آشنا کیا۔' علوی کی بھی 'رائے' لفظ بہ لفظ یہی ہے۔ ڈاکٹر...... کا کہنا ہے کہ 'انصاری (ظ انصاری) کا انداز تحریر عالمانہ نہیں ہے۔' علوی نے بھی یہی دہرایا ہے۔ اب کوئی کہاں تک مثالیں پیش کرے، قارئین چاہیں تو خود دیکھ لیں کہ کتاب 'آلِ احمد کے تبصرے' کے صفحہ نمبر ۳، ۵ اور ۱۱ کا کل مواد اور صفحہ نمبر ۲، ۴، ۶، ۸، ۹، ۱۰، ۱۲ اور ۱۴ کا جزوی مواد سید...... علوی نے اپنے مضمون میں سرقہ کیا ہے۔ اگر مدیر 'اثبات' مسروقہ صفحات اور اصل کتاب کے نشان زد صفحات میں سے چند کا عکس نموناً پیش کر دیں تو میری بات اور واضح ہو جائے گی۔

(مضمون نگار کی خواہش پر ان کے ارسال کردہ نشان زد صفحات کے عکس کا مواد پیش کیا جا رہا ہے: مدیر)

'تبصرہ نگاری میں معروضیت کی اہمیت'

سید معین الدین علوی (علیگ)

تبصرہ کیا ہے؟ اس کا دائرۂ کار کیا ہے؟ تبصرہ نگار کے فرائض کیا ہیں؟ تبصرے میں معروضیت کی اہمیت کیا ہے؟ ان امور کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ اس لیے بھی کہ ہمارے نقادوں اور دانشوروں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں قطعیت نہیں پائی جاتی۔ کسی موضوع کے عمومی جائزے اور اس کی تشخیص و تعبیر کو ہم مختصر طور پر تنقید یا نقد و نظر سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تبصرہ دراصل کسی کتاب، جریدہ یا ادب پارے کا تنقیدی تعارف ہوتا ہے۔ اس میں مختصراً تصنیف کے محاسن اور معائب پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اہم خصوصیات بیان کی جاتی ہیں اور مصنف کے نقطۂ نظر کی

پیش لفظ

'آلِ احمد سرور کے تبصرے'

محمد ضیاءالدین انصاری

تبصرہ کیا ہے؟ اس کا دائرہ کار کیا ہے؟ تبصرہ نگار کے فرایض کیا ہیں؟ ان امور کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جا سکتی۔ اس لیے بھی کہ اس سلسلہ میں ہمارے نقادوں اور دانشوروں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں قطعیت نہیں پائی جاتی۔ انگریزی میں اسے ریویو (Review) کہا جاتا ہے۔ جس کا مفہوم ہوتا ہے کسی موضوع یا شے کا عمومی جائزہ اور اس کی تشخیص و تعبیر۔ اردو میں مختصر طور پر اسے ہم تنقید یا نقد و نظر سے تعبیر کر سکتے ہیں لیکن اس سے بات پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ تبصرہ دراصل کسی کتاب، جریدہ یا ادب پارہ کا مکمل تنقیدی تعارف ہوتا ہے۔ اس میں مختصراً تصنیف

وضاحت کی جاتی ہے۔ جس سے اس کے بارے میں ایک عام رائے قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ تبصرہ درحقیقت ادب پارہ کا قائم مقام ہوتا ہے۔ انگریزی میں اس کی تفصیلی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

An elegant form of surrogation for a set of works closely related to a highly specific subject is the review.

تبصرے کی طوالت کے بارے میں بھی کوئی حتمی معیار قائم نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ ایک عام خیال یہ ہے کہ تبصرہ کی ضخامت زیر تبصرہ کتاب کی مجموعی ضخامت کی ایک فی صد ہونی چاہیے۔ لہٰذا انسائیکلوپیڈیا آف لائبریری اینڈ انفارمیشن سائنس کا کہنا ہے:

Condensation can be to about 1% of the words in the original works. The evaluation (criticism), selection and organisation involved in preparing the review give it its strong feature as well as its brevity. (vol.29, p.245)

لیکن یہ بات بھی آخری اور قطعی نہیں ہے۔ اصلاً تبصرہ کی طوالت کا انحصار کتاب کے معیار، مباحث کی افادیت ومعنویت، متن کی صداقت اور بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔

تبصرہ اور تنقید کا گہرا رشتہ ہے۔ ایک اچھا اور معیاری تبصرہ وہی شخص کرسکتا ہے جس کا تنقیدی شعور بھی پختہ ہو۔ لیکن اس کے باوجود تبصرہ اور تنقید میں بین فرق ہے۔ اس لیے

کے محاسن ومعائب پر روشنی ڈالی جاتی ہے، اہم خصوصیات بیان کی جاتی ہیں اور مصنف کے نقطۂ نظر کی وضاحت کی جاتی ہے جس سے اس کے بارے میں ایک عام تاثر قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ درحقیقت اصل کتاب، رسالہ یا ادب پارہ کا قائم مقام ہوتا ہے۔ اسی لیے انگریزی میں اس کی تفصیلی تعریف ان الفاظ میں کی گئی:

An elegant form of surrogation for a set of works closely related to a highly specific subject is the REVIEW.

تبصرے کی طوالت کے بارے میں کوئی حتمی معیار قائم نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ ایک عام خیال یہ ہے کہ تبصرہ کی ضخامت زیر تبصرہ کتاب یا ادب پارے کی مجموعی ضخامت کی ایک فیصد ہونی چاہیے۔ چنانچہ انسائیکلوپیڈیا آف لائبریری اینڈ انفارمیشن سائنس کا کہنا ہے کہ:

Condensation can be to about 1% of the words in the original works. The evaluation (criticism), selection and organisation involved in preparing the review give it its strong feature as well as its brevity. (vol.29, p.245)

لیکن یہ بات بھی آخری اور قطعی نہیں ہے۔ اصلاً تبصرہ کی طوالت کا انحصار کتاب کے معیار، مباحث کی افادیت ومعنویت، متن کی صداقت اور بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔

تبصرہ کا تنقید سے بڑا گہرا رشتہ

تبصرہ نگار اور تنقید نگار دونوں کے میدان قدرے جداگانہ ہیں۔ تبصرہ نگار تنقید کے مقررہ اصولوں سے ہٹ کر کتاب کے بارے میں کتاب کا قائم مقام بن جاتا ہے۔ نقاد اس طرح کتاب کا تعارف پیش نہیں کرتا۔ مولانا حالی نے تبصرہ نگار کے فرائض پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا:

''میرے نزدیک ریویونگاری کا منصب صرف اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے دو فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد اور کس درجہ تک ادا کیے ہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ کتاب کا عنوان و بیان کیسا ہے، ترتیب کیسی ہے، طریقۂ استدلال مذاق وقت کے مطابق ہے کہ نہیں اور کتاب لکھنے میں جو غایت مصنف نے اپنے ذہن میں محفوظ رکھی ہے، وہ اس سے حاصل ہوسکتی ہے یا نہیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی نے نقاد اور تبصرہ نگار کا دائرۂ کار میں فرق کو اس طرح واضح کیا ہے:

''بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے نہیں لکھا جاتا ہے کہ اسے دس سال بعد کا قاری پڑھے گا۔ تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے، اسے کتاب سے متعارف کرایا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج (کا) بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہٰذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا

ہے۔ ایک اچھا اور معیاری تبصرہ وہی شخص کرسکتا ہے جس کا تنقیدی شعور بھی پختہ ہو۔ لیکن اس کے باوجود تبصرہ اور تنقید کے مقررہ اصول سے ہٹ کر کتاب کے بارے میں مجموعی تاثر پیش کرتا ہے جس سے غائبانہ طور پر کتاب کا عمومی تعارف ہوجاتا ہے۔ اس طرح وہ تبصرہ اصل کتاب کا قائم مقام بن جاتا ہے۔ نقاد اس طرح کتاب کا تعارف پیش نہیں کرتا۔ علامہ شبلی کی تالیف 'سیرۃ النعمان' پر تبصرہ کرتے ہوئے مولانا حالی نے تبصرہ نگار کے فرائض پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا:

''میرے نزدیک ریویونگاری کا منصب صرف اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے دو فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد اور کس درجہ تک ادا کیے ہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ کتاب کا عنوان و بیان کیسا ہے، ترتیب کیسی ہے، طریقۂ استدلال مذاق وقت کے مطابق ہے کہ نہیں اور کتاب لکھنے میں جو غایت مصنف نے اپنے ذہن میں محفوظ رکھی ہے، وہ اس سے حاصل ہوسکتی ہے یا نہیں۔''

جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے نقاد اور تبصرہ نگار کے دائرۂ کار میں فرق کو واضح کرتے ہوئے بڑے پتے کی بات کہی ہے، فرماتے ہیں:

''بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلا فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے

جاتا ہے جن کی درستگی (Validity) آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے۔''

ڈاکٹر ظ۔ انصاری فرماتے ہیں کہ ''سکڑے تو تبصرہ، پھیلے تو تنقیدی مقالہ۔''......

نہیں لکھا جاتا ہے کہ اسے دس سال بعد کا قاری پڑھے گا۔ تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے، اسے کتاب سے متعارف کرایا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج (کا) بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہٰذا اس میں ایسے فیصلے اور رائیں دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درستگی (Validity) آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے یا ہو جائے......''

ڈاکٹر ظ۔ انصاری نے دونوں کے امتیازات کو اس طرح واضح کیا ہے:

''سکڑے تو تبصرہ، پھیلے تو تنقیدی مقالہ۔......''

[اگرچہ ایم کاویانی صاحب نے دونوں مضامین کی تصویری امیج مجھے بھجوائی تھی لیکن انھیں مکمل چھاپنا پرچے کے ان قیمتی صفحات کو ضائع کرنے کے مترادف ہے جہاں ہمارے بزرگوں اور مشاہیر کے کارنامے گل بوٹے کی طرح سجے ہوئے ہیں، لہٰذا ان کے آگے ایسے علویوں کو 'کجا ماند مسلمانی' کی 'رعایت' تو دینی ہی چاہیے۔ ممکن ہے کہ ہم عصر دونوں مؤقر جریدوں 'کتاب نما' اور 'فکر و نظر' کے مدیروں نے بھی اسی سبب 'سرقۂ جاریہ' کو حسبِ روایت نظر انداز کرنے کی تقلید کو مستحسن سمجھا ہو۔ مدیر]

سرقہ، سرقہ ہی ہے

عارف گل

اگرچہ سرقہ کی حمایت میں ناروا قسم کی توجیہیں پیش کی جاتی رہی ہیں جیسے یہ کہنا کہ چونکہ ہر شاعر سرقہ سے متہم ہے تو اسے سرقہ نہیں بلکہ توارد، اخذ، تقلید، مطابقت یا متحد الخیالی سمجھنا چاہیے۔ بہرحال سرقہ کی جیسے بھی خوبصورت لفظوں سے توجیہہ کی جائے سرقہ، سرقہ ہی ہے۔

['دانش ڈاٹ کوم'، ۵ دسمبر ۲۰۱۷]

مدیرِ 'اثبات' کا سرقہ: 'تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے'

اشعر نجمی

ان دنوں جب زیرِ نظر شمارے کی آمد کا شور سوشل میڈیا پر تھا، میں فیس بک پہ متواتر اس شمارے کے تعلق سے لوگوں کو بتدریج تفصیلات فراہم کر رہا تھا، احباب سے مشورے طلب کر رہا تھا، اہم مواد حاصل کرنے کے لیے کئی پاکستانی احباب سے رابطے میں تھا، اسی وقت ایک سرگوشی سی میرے کانوں میں پڑی کہ ''جو شخص خود سرقے میں ملوث ہو، وہ دوسروں کے سرقے کا محاسبہ کیسے کر سکتا ہے؟'' میرا چونکنا فطری تھا کہ شاید وہ وقت آن پہنچا جس کی جانب کئی مخلص احباب پہلے ہی اشارہ کر چکے تھے کہ تمھیں جوابی حملے کے لیے ذہنی طور پر تیار رہنا چاہیے۔ علی اکبر ناطق نے بتایا کہ مجھ پر ابرار مجیب نے سرقے کا الزام لگایا ہے اور اس مہم میں ان کے ساتھ دہلی کا ایک مغ بچہ بھی ہے جو ایک مرحوم پرچے کا مدیر بھی رہ چکا ہے۔ یہ ابرار مجیب کون ہے، یہ جاننا اتنا ضروری نہیں جتنا اس الزام کی حقیقت کو جاننا ہے۔ میں نے اسی وقت فیس بک پر اعلان کر دیا کہ میرا سرقہ بھی دوسروں کی طرح شاملِ اشاعت ہوگا، کیوں کہ اگر میں دوسروں کا گریبان پکڑ سکتا ہوں تو دوسروں کو بھی یہی حق حاصل ہونا چاہیے، بلکہ دیانت داری کا تقاضا یہ تھا کہ میں بھی اسی طرح اصل اور مسروقہ تحریروں کا بالمقابل موازنہ قارئین کے سامنے پیش کروں، جس طرح دوسروں کے سرقے میں نے زیرِ نظر شمارے کے سینکڑوں صفحات پر پیش کیے ہیں۔ پھر یہ کہ اگر میرا سرقہ ثابت ہو جاتا ہے تو مجھ میں یہ اخلاقی جرأت بھی ہونی چاہیے کہ میں اپنی غلطیوں کا اعتراف کروں۔

اس ضمن میں دوسری تفصیلات بعد میں فراہم کروں گا، سب سے پہلے دیکھتے ہیں کہ مدیرِ 'اثبات' پر فردِ جرم کیا ہے۔ ابرار مجیب کا الزام ہے:

> ادب کے مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان رسالہ 'اثبات' کا سرقہ باز اور منفی ذہنیت کا حامل مدیر یوں تو پرانا سرقہ باز ہے، اس کی تازہ ترین مثال اس کا اداریہ ہے، یہ اداریہ اس نے 'اثبات' کے خصوصی شمارہ 'عریاں نگاری اور فحش نگاری' کے لیے 'انما الاعمال بالنیات' کے عنوان کے تحت لکھا ہے۔ یہ اداریہ یوں تو علی اقبال کی مرتب کردہ کتاب 'روشنی کم،

تپش زیادہ' کے ابتدائیہ جسے علی اقبال نے تحریر کیا ہے، کا پورے کا پورا سرقہ ہے، یہاں
میں ایک پیرا گراف پیش کر رہا ہوں۔

☆

''عریانی اور فحاشی بنیادی طور پر ایسے اضافی تصورات کے زمرے میں آتے ہیں جن
کی بابت رد و قبول کے معیار نہ صرف ہر عہد اور ہر عہد کے مختلف معاشروں کے لیے، بلکہ
ایک ہی معاشرے کے مختلف طبقوں کے لیے، مختلف پائے گئے ہیں۔ امریکا میں پائی
جانے والی عریانی بہت سوں کے نزدیک انتہا پسندی کی ایک مثال ہے مگر خود امریکیوں کا
خیال ہے کہ یورپ کے اکثر ٹی وی اسٹیشنوں کے مقابلے میں امریکی ٹی وی کے
پروگرامز، بہت متوازن اور محتاط ہوتے ہیں اس لیے اٹلی میں تو ٹیلی ویژن پر ستر کشائی
کے علاوہ جسمانی ملاپ کی جھلکیاں بھی پیش کر دی جاتی ہیں۔ فرانس میں اس قسم کے
لیٹ نائٹ پروگرام سے پہلے ٹی وی کے پردے پر ایک بکس ابھرتا ہے جو اس بات کا
اشارہ ہوتا ہے کہ اب بچوں کو سلا دیا جائے۔ میکسکو میں یہ پابندی عائد ہے کہ ایک صفحے پر
صرف ایک چھاتی دکھائی جا سکتی ہے جب کہ جاپان میں صرف موئے زہار کی نمائش
ممنوع ہے۔'' (کتاب: روشنی کم تپش زیادہ، صفحہ: ۲۰، ابتدائیہ: علی اقبال)

پیش کردہ پیرا گراف کو پڑھنے کے بعد اشعر نجمی کے اداریہ کا یہ پیرا گراف ملاحظہ
فرمائیں:

''دوسری اہم بات یہ ہے کہ عریانی یا فحاشی کے تصورات اضافی ہیں۔ مختلف ادوار،
مختلف معاشرے بلکہ ایک ہی معاشرے کے مختلف طبقوں میں یہ تصورات مختلف شکلوں
میں جلوہ گر ہیں۔ مثلاً امریکا میں پائی جانے والی عریانیت کو ایک طبقہ انتہا پسندی سے تعبیر
کرتا ہے لیکن خود امریکیوں کو اٹلی کے ٹیلی ویژن فحاشی اور عریانیت کے علم بردار نظر آتے
ہیں جہاں برہنگی کے ساتھ جنسی اختلاط کے مناظر بھی بلا جھجک پیش کر دیے جاتے ہیں۔
فرانس میں آدھی رات گذرنے کے بعد وہاں کے ٹیلی ویژن اپنے ناظرین کو اشارہ کر
دیتے ہیں کہ اب بچوں کو سلا دیا جائے تا کہ عریانی اور فحاشی سے بھرپور پروگرام نشر کیے جا
سکیں۔ میکسیکو میں عریاں تصاویر کی اشاعت پر یہ پابندی عائد ہے کہ ایک صفحے پر صرف
ایک چھاتی دکھائی جائے، جب کہ جاپان میں صرف موئے زہار کی نمائش ممنوع ہے۔''
(اشعر نجمی: انما الاعمال بالنیات: اثبات ممبئی، شمارہ: ۱۲، ۱۳)

ابرار مجیب نے 'کسر نفسی' دکھاتے ہوئے فرمایا ہے کہ '' یہ اداریہ یوں تو علی اقبال کی مرتب کردہ
کتاب 'روشنی کم، تپش زیادہ' کے ابتدائیہ جسے علی اقبال نے تحریر کیا ہے، کا پورے کا پورا سرقہ ہے، یہاں میں

ایک پیرا گراف پیش کر رہا ہوں۔''

ظاہر ہے کہ فیس بک کی وال پر اشعر نجمی کا اداریہ اور علی اقبال کا ابتدائیہ مکمل پیش کرنا ابرار مجیب
کے لیے ممکن نہیں تھا، لیکن یہاں تو ممکن ہے، لہٰذا صرف ایک پیرا گراف کیوں، پورے کا پورا اداریہ ہی پیش
کر دیا جائے تا کہ 'پورے کا پورا' سرقہ ثابت ہو جائے۔ چونکہ مجھے خود بھی اپنے سرقہ کو دیکھنے کا اشتیاق ہے،
اس لیے بغیر مزید وقت گنوائے میں کٹہرے پر کھڑا ہو جاتا ہوں اور اپنے مکمل اداریہ کے بالمقابل علی اقبال کا
مکمل ابتدائیہ رکھ دیتا ہوں:

'انما الاعمال بالنیات'
اشعر نجمی
['اثبات'، شمارہ ۱۲-۱۳]

جب میں نے کافی غور و خوض کے
بعد ''اثبات'' کے زیر نظر شمارے کے لیے
''عریاں نگاری اور فحش نگاری'' جیسے نزاعی لیکن
نہایت ہی اہم ادبی مسئلے کو بطور موضوع (تھیم)
منتخب کیا تو کچھ لوگوں سے مشورہ کر لینا مناسب
سمجھا۔ چنانچہ اس غرض سے میں نے ہند و پاک
کے کئی سروقد ادبی شخصیتوں سے رابطہ کیا، سبھی
نے توقع سے زیادہ ہمت بندھائی۔ شمس الرحمٰن
فاروقی صاحب نے بھی خوشی کا اظہار کیا اور کہا
کہ یہ موضوع لائبریری کا تقاضا کرتا ہے۔ پھر
انھوں نے مجھے خبردار بھی کیا کہ ممکن ہے کہ کچھ
لوگ اسے دوسرا رنگ دینے کی کوشش کریں یعنی
مجھ پر شہرت طلبی کا الزام عائد کریں۔ ان کی یہ
بات میرے حلق سے نیچے نہیں اتری، کیوں کہ
اول تو مجھے اپنے پرچے کے سنجیدہ اور باذوق
قارئین کی ذہنی لیاقت اور ان کی بالغ نظری پر
مکمل اعتماد ہے اور دوم یہ کہ بالفرض محال اس
الزام کی تپش میں جھلسنا میرا مقدر ہے بھی تو کیا

'ابتدائیہ'
علی اقبال
['روشنی کم تپش زیادہ'، رائل بک کمپنی، ۲۰۱۱]

مذہب اور سیاست کی طرح 'سیکس'
یعنی جنس بھی ایک نہایت احتیاط طلب موضوع
سمجھا جاتا ہے اور مشرق کے بند معاشروں میں
آداب محفل کا لحاظ رکھنے والے اس پر گفتگو
کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ صنفیات اور
حیاتیات کے حوالے سے تو اس موضوع پر بولنے
اور لکھنے کی اجازت ہوتی ہے، ورنہ کسی اور پہلو
سے، خصوصاً جمالیات کے حوالے سے اس
موضوع پر طبع آزمائی کی جسارت کو مستحسن نظروں
سے نہیں دیکھا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے
معیاری ادب و فنون میں اس موضوع کی طرف
ہلکے سے اشارے بھی نہیں ملتے۔

بہرحال، اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں
کہ جنسی موضوع مشرق میں ہمیشہ ممنوع رہا ہے
کیوں کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے اور
صنفیاتی ادب کے بیشتر فحش پارے، قدیم
ہندوستان، چین، جاپان اور عرب دنیا ہی کے
رہین منت ہیں۔ قدیم مصریوں ہی کو لے لیجیے۔

فرق پڑتا ہے، کیوں کہ کسی نہ کسی کو اس آگ میں آج نہیں تو کل اترنا ہی ہوگا ورنہ اقبال کے اس تصور کی تجسیم ممکن نہیں جس کے تحت ابراہیمؑ کی سی خوداعتمادی کے سامنے دہکتے ہوئے شعلے بھی ''اندازِ گلستاں'' پیدا کرنے پر مجبور ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ خود کو اس اعزاز سے محروم رکھنے کا کوئی جواز میرے پاس نہیں تھا۔ البتہ میں نے جہاں دیدہ اور دور اندیش فاروقی صاحب کے مشورے کو تسلیم کرتے ہوئے اس ادبی مسئلے پر نظری تنقید کو مقدم رکھا اور نمونۂ کلام کا حصہ ''مصلحتاً'' مختصر کر دیا۔ اس مختصر حصے میں بھی میں نے ''فحش نگاری'' پر ''عریاں نگاری'' کو ہی ترجیح دی۔ یہ ضرور ہے کہ ہمارے ہاں اکثر معیاری فحش کلام سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے چلے آئے ہیں جن کا حصول اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اس مشکل مرحلے کو بھی میری مہم جو طبیعت نے سر کرنے کی کوشش کی تھی جس میں کافی حد تک کامیابی بھی ملی۔ استاد رفیع احمد خاں، محشر عنایتی، نشتر ترکی، مائل لکھنوی وغیرہ جیسے قادرالکلام فحش نگاروں کے کلام میرے ہاتھ لگے جن کی خوبیاں اور جدتیں بیان سے باہر ہیں۔ حمد، نعت، منقبت، سلام، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، غزل، نظم؛ کوئی صنف ایسی نہیں تھی جسے انھوں نے اپنے مخصوص رنگ میں برتا نہ ہو اور قلم نہ توڑ دیا ہو لیکن بقول جوش، ''افسوس کہ میری قوم میں ابھی تک مردوا پن پیدا نہیں ہوا، ورنہ ان کے فحش اشعار نقل کر کے اپنے دعوے کو مدلل کر دیتا۔''

اکثر وبیشتر عریانی اور فحاشی کا استعمال مترادفات کے طور پر کیا جاتا ہے، حالاں

جنسی امور سے جتنی دلچسپی انھیں تھی اور جس برہنگی کے آثار ان کی معبدوں میں پائے گئے ہیں، وہ تو نئی تہذیب سے بھی کچھ آگے کی بات لگتی ہے۔ ان کی جنس نوازی بلکہ فحش پرستی کا یہ عالم تھا کہ وہ نہ صرف مختلف صورتوں میں جنس کی پوجا کرتے تھے بلکہ مردوں کے دل بہلاوے کی خاطر عریاں اور فحش مواد ان کی قبروں میں بھی رکھ دیا کرتے تھے۔

جہاں تک جنسی معاملات کے اظہار پر قدغن کا تعلق ہے تو خواہ وہ مشرق ہو یا مغرب، یہ ایک نہایت ہی قدیم مسئلہ رہا ہے کیوں کہ اخلاقی احتساب کے بارے میں باقاعدہ بحث تو افلاطون کے دور سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ اے ڈی ۳۸۰ میں یونانی شاعرہ سیفو کی نظموں کو قسطنطنیہ کے اُسقف کے حکم سے نذرِ آتش اس لیے کیا گیا تھا کہ وہ شہوانی تھیں۔ البتہ بیہودہ گوئی، جنسی حقیقت نگاری، عریاں نویسی، فحش نگاری، ہوس نگاری، شہوت نگاری، نجاست نگاری، فضلاتیات، ہزلیات اور لذت نگاری جیسی اصطلاحات وقت کے ساتھ ساتھ ڈھلتی رہی ہیں۔

۱۵۵۷ء میں عیسائی کلیسا نے ممنوعہ کتب کی ایک فہرست تیار کی اور اپنے تمام پیروؤں کو ان کتابوں کے مطالعے سے روک دیا۔ بعدازاں کلیسا نے عریانی کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اسے چار مختلف خانوں میں بانٹ دیا۔ 'فطری' عریانی آدم وحوا کی جنت بدری سے پہلے ان کی بے لباسی تھی۔ 'عارضی' عریانی سے مراد 'دنیوی مال ومتاع کی کمی سے لی گئی، 'باعصمت

کہ ان دونوں میں کافی فرق ہے۔ عریانی کا تعلق جمالیات سے ہے جب کہ فحاشی سماجیات سے متعلق ہے۔ یہ ایک ایسا عمیق اور اتنا وسیع موضوع ہے جس کی جڑیں کئی معاشرتی علوم سے پیوست ہیں۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ عریانی یا فحاشی کے تصورات اضافی ہیں۔ مختلف ادوار، مختلف معاشرے بلکہ ایک ہی معاشرے کے مختلف طبقوں میں یہ تصورات مختلف شکلوں میں جلوہ گر ہیں۔ مثلاً امریکا میں پائی جانے والی عریانیت کو ایک طبقہ انتہاپسندی سے تعبیر کرتا ہے لیکن خود امریکیوں کو اٹلی کے ٹیلی ویژن فحاشی اور عریانیت کے علم بردار نظر آتے ہیں جہاں برہنگی کے ساتھ جنسی اختلاط کے مناظر بھی بلا جھجک پیش کر دیے جاتے ہیں۔ فرانس میں آدھی رات گذرنے کے بعد وہاں کے ٹیلی ویژن اپنے ناظرین کو اشارہ کر دیتے ہیں کہ اب بچوں کو سلا دیا جائے تاکہ عریانی اور فحاشی سے بھرپور پروگرام نشر کیے جا سکیں۔ میکسیکو میں عریاں تصاویر کی اشاعت پر یہ پابندی عائد ہے کہ ایک صفحے پر صرف ایک چھاتی دکھائی جائے، جب کہ جاپان میں صرف موئے زہار کی نمائش ممنوع ہے۔

نظامِ اخلاق کوئی جامد شے نہیں، جسے ایک دفعہ وضع کر لیا جائے اور پھر اسی کسوٹی پر ہر زمانے اور ہر معاشرت کو پرکھا جائے۔ زمانے کے ساتھ اخلاق کے پیمانے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ اور اخلاق کا تعلق معاشی اور سماجی اقدار کے ساتھ بڑا گہرا ہوتا ہے، لہٰذا اقتصادی اور

عریانی' اسے کہا گیا جسے سچائی کی طرح کسی پوشیدگی کی ضرورت نہیں، جب کہ 'مجرمانہ' عریانی وہ ٹھہری جو تمام اخلاقی برائیوں کی جڑ ہے اور شیطان جس کی علامت۔

عریانی وفحاشی کی اصطلاحات اکثر و بیش تر مترادفات کے طور پر استعمال ہوتی ہیں حالاں کہ ان دونوں میں بعد المشرقین ہے۔ عریانی اگر جمالیات کا تصور ہے تو فحاشی کا تعلق سماجیات سے بنتا ہے اور جو صرف پیچیدہ تہذیبوں تک محدود ہے۔ ہر معاشرے میں ناشائستگی اور آداب شکنی کے اپنے اپنے ایک اصول قائم ہیں، مثلاً بعض قدامت پرست معاشروں میں شوہر کا نام لینا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ غرض یہ کہ یہ ایک ایسا عمیق اور اتنا وسیع موضوع ہے جس کی جڑیں ایک سے زائد معاشرتی علوم سے پیوست ہیں۔ آج کی مغربی تہذیب کی اہم ترین شناخت سول لبرٹیز اور آزادئ اظہار کے تصورات بھی اسی بحث کے مختلف رخ ہیں۔

عریانی وفحاشی بنیادی طور پر ایسے اضافی تصورات کے زمرے میں آتے ہیں جن کی بابت ردوقبول کے معیار نہ صرف ہر عہد اور ہر عہد کے مختلف معاشروں کے لیے، بلکہ ایک ہی معاشرے کے مختلف طبقوں کے لیے مختلف پائے گئے ہیں۔ امریکا میں پائی جانے والی عریانیت بہت سوں کے نزدیک انتہاپسندی کی ایک مثال ہے مگر خود امریکیوں کا خیال ہے کہ یورپ کے اکثر ٹی وی اسٹیشنوں کے مقابلے میں امریکی ٹی وی کے پروگرامز، بہت متوازن اور محتاط ہوتے ہیں، اس لیے کہ اٹلی میں تو ٹیلی

سماجی تعلقات کی نوعیت کے مطابق اخلاقی اقدار بھی تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ مثلاً بنگلہ دیش کے چند قبیلے اور افریقہ کے تاریک جنگلوں میں بسنے والے حبشی برہنہ زندگی گذارتے ہیں اور اس میں وہ کوئی حجاب محسوس نہیں کرتے کیوں کہ یہ عریانی ان کی تہذیب کا جز ہے۔ آپ خواہ کچھ بھی کہتے رہیں لیکن وہ اسے فحاشی نہیں سمجھتے۔ ان لاکھوں بوڑھوں اور جواں مردوں کے متعلق آپ کی کیا رائے ہے جو ایک آدھ لنگوٹ کے سوا ہر لباس سے بے نیاز رہتے ہیں۔ کیا یہ دلچسپ بات نہیں کہ مغرب میں عورت عریاں ہے اور مشرق میں مرد۔

جہاں تک اردو شعر و ادب میں شہوانی جذبات اور جنسی واردات کے اظہار کا تعلق ہے تو یہ کل تک معمول کا حصہ تھا، چنانچہ آپ میر، غالب، درد، ذوق، انشا، جرأت، رنگین اور داغ سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک کے دواوین پڑھ جایئے، آپ کو سینکڑوں نہیں ہزاروں ایسے اشعار ملیں گے جو آج کے نقطۂ نظر سے بہ آسانی فحش اور مخرب الاخلاق قرار دیے جا سکتے ہیں جب کہ صرف دوڈھائی سو سال قبل تک ان اشعار کو مبتذل تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ ہمارا اخلاقی معیار انگریزوں کی آمد کے بعد کس قدر بدل چکا ہے، اس کا اندازہ اس امر سے کیجیے کہ جب منشی نول کشور نے نظیر اکبرآبادی کے دیوان کا پہلا ایڈیشن شائع کیا تو اس میں جنسی واردات سے متعلق تمام اشعار موجود تھے، لیکن دوسرے ایڈیشن میں ان تمام اشعار اور نظموں سے فحش الفاظ حذف کر کے خالی جگہوں میں نکتے ڈال

پر ستر کشائی کے علاوہ جسمانی ملاپ کی جھلکیاں بھی پیش کر دی جاتی ہیں۔ فرانس میں اس قسم کے لیٹ نائٹ پروگرام سے پہلے ٹی وی کے پردے پر ایک سفید بکس ابھرتا ہے جو اس بات کا اشارہ ہوتا ہے کہ اب بچوں کو سلا دیا جائے۔ میکسیکو میں یہ پابندی عائد ہے کہ ایک صفحے پر صرف ایک چھاتی دکھائی جا سکتی ہے جب کہ جاپان میں صرف موئے زہار کی نمائش ممنوع ہے۔

عریانی و فحاشی کے بارے میں کئی ایک فکری مغالطے عام ہیں مگر اس چیستاں کو سمجھنے کے لیے مغرب میں بڑی فکر انگیز عالمانہ اور عملی کوششیں کی جا چکی ہیں اور اس موضوع کے مذہبی، سماجی، تاریخی، قانونی، نفسیاتی، ادبی، فنی اور جمالیاتی پہلوؤں پر تحقیق کے دوران کئی سوالات زیر بحث آ چکے ہیں، مثلاً یہ کہ عریانی و فحاشی کے اس لفظی عفریتوں میں کیا معنویت مضمر ہے اور کیا ان اصطلاحات کی کوئی جامع اور متفقہ تعریف ممکن ہے! فحاشی کوئی مہلک مرض ہے، مرض کی علامت ہے، یا محض تفریح کا ایک بے ضرر ذریعہ! آیا اس کا کوئی تزکیاتی پہلو بھی ہے اور اس سے کوئی مفید کام لیا جا سکتا ہے! عریانی و فحاشی کے محرکات کیا ہیں! آیا فحش نگاری جنسی جذبات کو بھڑکاتی ہے یا بھڑکے ہوئے جذبات کو ٹھنڈا کرتی ہے! محض الفاظ کے ذریعے سفلی جذبات کیوں کر بھڑکتے ہیں! آیا فحش نگاری اور جنسی جرائم کے درمیان علت و معلول کا کوئی ایسا رشتہ ہے جسے منطقی طور پر ثابت کیا جا سکے! کیا عریانی و فحاشی کے دیرپا اثرات بھی ہوتے ہیں!

عریانی و فحاشی کی کتنی اقسام ہیں اور کیا ان پر محض قانون کے بال بوتے پر قابو پایا جا سکتا ہے! فن اور فحاشی کے درمیان خط امتیاز کیسے کھینچا جائے اور یہ حق کسے حاصل ہوگا! ایک طرف، سماجی اور اخلاقی تقاضوں اور دوسری طرف حریت فکر اور شخصی ذوق کے تقاضوں کے مابین رواداری کے حدود کا تعین کیسے کیا جائے؟ آیا ان ماہرین کے لیے بھی کسی تربیتی نصاب کی ضرورت ہے جو اپنی علمیت کی بنیاد پر اس نزاعی مسئلے کے سلسلے میں 'عدالتوں کے سامنے' بطور گواہان پیش ہوتے ہیں! آیا فحش مواد کا اثر خواتین پر یکساں ہوتا ہے، اور اگر نہیں تو اس کی وجوہ حیاتیاتی ہیں یا محض معاشرتی! آیا فحش نگاری سے حقوق نسواں مجروح ہوتے ہیں۔ اور یہ کہ فحش نگاری کے اثرات سے بچوں کو کس طرح محفوظ رکھا جائے!

افلاطون وہ پہلا شخص تھا جس نے آزادئ اظہار کے حدود کی کھل کر بات کی۔ اس کے تمام دلائل یونان کے طبقۂ اشرافیہ کے طابع تھے جس کا وہ ترجمان تھا۔ وہ غلامی کا بھی حامی تھا۔ فنی آزادی کے اخلاقی اور سیاسی حدود کا تصور اس کے سامنے تھا جسے اس نے بھرپور ذہانت کے ساتھ جمالیات پر استعمال کیا۔ اس کا واضح موقف تھا کہ فنون لطیفہ کو معاشرے کے سیاسی اور اخلاقی مقاصد کا طابع ہونا چاہیے۔ اس نے اپنی 'جمہوریہ' میں صاف صاف لکھا کہ بچوں کو ان کی مائیں اور انائیں وہی کہانیاں سنا سکتی ہیں جن کی انھیں اجازت دی گئی ہو۔ افلاطون کی 'اطوفیہ' میں شعراور ڈراما نگاروں کے لیے بھی کوئی جگہ نہ تھی۔ اس نے موسیقی کی ایسی تمام

دیے گئے، جو ناشر کے خیال میں قانون کی گرفت سے بچنے کا آسان طریقہ تھا۔ چنانچہ بقول فاروقی، ''ہم لوگ تو نظیر اکبرآبادی کا کلیات پڑھتے ہی نہیں۔ ہم نقطے پڑھتے ہیں کہ اس میں جگہ جگہ نقطے لگے ہوئے ہیں۔ لیکن جن لوگوں کے لیے نظیر نے شعر کہے تھے، انھوں نے پہلے تو کبھی اس کو پڑھا ہوگا یا سنا ہوگا۔'' یہاں برسبیل تذکرہ مجھے اس پر بھی حیرت اور تاسف کا اظہار کر لینے دیجیے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی ''تاریخ ادب اردو'' میں یہی کیا ہے یعنی قدما کے ایسے نمونہ کلام پر انھوں نے نقطے لگا دیے ہیں جو ان کی نظر میں عریاں اور فحش ہیں۔

اس ضمن میں فورٹ ولیم کالج سے شائع ہونے والی مشہور داستان ''توتا کہانی'' کی مثال بھی دی جا سکتی ہے جس میں بہت سی ایسی کہانیاں شامل ہیں جنھیں آج کے دور میں آسانی سے مخرب الاخلاق کہا جا سکتا ہے۔ شاید اسی خطرے کے پیش نظر ڈاکٹر وحید قریشی نے جب اسے مرتب کر کے شائع کیا تو اس کی بہت سی عبارتیں یا تو بدل دیں یا حذف کر دیں۔ ایک زمانہ تھا کہ بعض بھکاری بنگلہ زبان کے قدیم مصنف بھارت چندر کی ایسی نظمیں گاؤں گاؤں گشت لگا کر گایا کرتے تھے جن میں رادھا اور کرشن کے ناجائز تعلقات کا نہایت رومانی بلکہ فحش انداز میں ذکر ہوتا تھا۔ ایسے مغنی بھکاریوں کو ''پانچالک'' یا ''کویال'' کہا جاتا تھا۔

ہندوستان کے شاعروں نے فارسی غزل کی تقلید کرتے ہوئے اردو میں غزل گوئی کی ابتدا کی۔ چوں کہ ایرانی معاشرے میں مرد

داورعوت کے فطری رشتے پرسخت پابندیاں عائد تھیں، لہٰذا وہاں کے شاعروں نے امرد پرستی میں جنسی جذبے کی تسکین کا سامان کیا۔ ایران میں امرد پرستی کے سراغ کا جب ہم جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں یونان کے سفر پر نکلنا پڑتا ہے جہاں نوجوان اور حسین وخوب رولڑکوں سے جنسی محبت ایک مستحسن فعل تصور کیا جاتا تھا اور وہاں بھی اس کی بنیادی وجہ یہی تھی کہ عورتوں اور مردوں کے اختلاط کو اچھی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔

اب چونکہ ایران اور ہندوستان کے مسلم معاشروں میں جنسی حالات یکساں تھے، لہٰذا یہاں غزل کے حوالے سے ہم جنسیت کو فوری مقبولیت حاصل ہوگئی۔ لیکن یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ ایسا نہیں ہے کہ اس اوائل دور میں سبھی اردو غزل گوشعرا عملاً امرد پرست بھی تھے۔

دہلی کے بعد لکھنؤ اردو شاعری کا دوسرا بڑا مرکز تھا لیکن ان دونوں شہروں کے سیاسی اور اقتصادی حالات میں زمین آسمان کا فرق موجود تھا۔ دہلی کے مقابلے میں لکھنوی معاشرہ ایک جاگیرداری معاشرہ تھا اور وہاں معاشی آسودہ حالی اور خوش حالی کا دور دورہ تھا۔ شاعروں اور فن کاروں کو نوابین اور امرا کی سرپرستی حاصل تھی۔ اس عہد میں طوائف لکھنوی معاشرے کی اہم اور نمایاں کردار ہے۔ زنان بازاری اور ارباب نشاط سے جنسی اختلاط نوجوانوں کا مرغوب مشغلہ تھا۔ حتیٰ کہ عورتوں کے درمیان جنسی اختلاط بھی وہاں کی شاعری پر نمایاں طور پر اثر انداز ہوا۔ جان صاحب، دھنوں پر پابندی چاہی جو جذبات ٹھنڈے کرتی ہوں یا غم کے جذبات کو ابھارتی ہوں۔

کہنے کو تو ملٹن کا تعلق بھی طبقۂ اشراف ہی سے تھا مگر افلاطون کے برعکس ملٹن کو انسانی ذات پر زیادہ ہی بھروسا تھا کیوں کہ تربیت کے لحاظ سے وہ مسلک انسانیت کا پیرو تھا۔ اس نے اپنی کتاب 'ایریوپیگٹکا' میں فن کاروں کے لیے مکمل آزادی کی وکالت کی ہے، مگر یاد رہے کہ اس کی یہ لامحدود فکری آزادی نفاست پسندوں اور اہل ذوق تک محدود تھی۔ آج کا مغرب زیادہ تر اسی فلسفے پر عمل پیرا نظر آتا ہے۔

اس نقطۂ نظر کے حامیوں کی رائے میں 'اخلاقی احتساب کوایک ضروری' برائی سمجھ کر برتنا چاہیے اس لیے کہ حسن کی مانند عریانی بھی دیکھنے والے کی اپنی آنکھ میں ہوتی ہے۔ یوں بھی اخلاقی احتساب کا معاملہ کچھ زیادہ ہی پیچیدہ ہے اور مختلف ذرائع ابلاغ کے سلسلے میں ایک ہی حکومت کی پالیسیاں مختلف ہوتی ہیں۔ مثلاً کتابوں میں جو کچھ لکھنے کی اجازت ہوتی ہے، ان سب باتوں کو اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ جن باتوں کی فلموں میں اجازت دی جاتی ہے، ان کی ٹیلی ویژن کے پردے پر اجازت نہیں ہوتی۔ گویا یہ پابندیاں، کسی مخصوص میڈیم سے متاثر ہونے والوں کی تعداد، ان کی ذہنی استعداد اور طبقاتی شعور کے مطابق عائد کی جاتی ہیں۔ بہرصورت، ناقدین فن کا اصرار تو یہی رہتا ہے کہ کسی بھی تخلیق کو اس کی فنی کامیابی کی بنیاد پر ہی پرکھا جانا چاہیے اور اسے 'اچھی' یا 'بری' کے

سعادت یار خاں رنگین اور انشا نے ریختہ کے برعکس 'ریختی' کو ایجاد کیا اور بیگماتی محاورے اور مخصوص اصطلاحات کے ذریعے عورتوں کی زبان میں جنس اور جنسی موضوعات پر ریختیاں لکھیں۔

اردو ادب میں عریاں نگاری کو ترقی پسند تحریک سے بھی وابستہ کیا گیا۔ ''انگارے'' وہ پہلی تصنیف تھی جس کے خلاف غلغلہ اٹھا اور اسے ممنوع قرار دے دیا گیا۔ عصمت چغتائی کا ''لحاف''، حسن عسکری کا ''پھسلن'' اور پھر میرا جی اور راشد کی نظموں نے یہ رائے عام کردی کہ ترقی پسند ادب عریاں ہے اور ترقی پسندی عریاں نگاری کی متبادل ہے۔ لہٰذا، یہ یاد دلانے کی شاید ضرورت نہیں کہ اسی افواہ کے سدباب کے لیے ترقی پسندوں نے اپنی انجمن کا ایک ہنگامی اجلاس کیا جس میں یہ ریزولیشن لانے کی کوشش کی گئی کہ عریاں نگاری ترقی پسندی نہیں ہے۔ لیکن احتشام حسین صاحب نے اس پر کافی حیرت کا اظہار کیا کہ اس ریزولیشن کی سخت ترین مخالفت مولانا حسرت موہانی نے کی تھی، نتیجتاً اس کی نوعیت بدل دی گئی۔ غور طلب امر یہ ہے کہ وہ حضرات جو آج عریاں نگاری کو معتوب کرنے میں ذرا سی بھی توقف نہیں کرتے، ان میں سے شاید ہی مولانا سے زیادہ کوئی متقی اور پرہیزگار ہو۔

منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' پر ہائی کورٹ کے چیف جسٹس محمد منیر نے اپنا فیصلہ سناتے ہوئے کہا تھا کہ ''...اگر اس کی تفصیلات بذات خود عریاں ہیں تو اس کی اشاعت میں خانوں میں تقسیم نہیں کرنا چاہیے۔

اخلاقی احتساب کے بارے میں فرینک فرٹ اسکول کے ترجمان اور بنیادی تبدیلیوں کے مبلغ ہربرٹ مارکیوز کا نقطۂ نظر خاصا غیر روایتی بلکہ بڑی حد تک باغیانہ لگتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب 'این ایسے آن لبریشن' میں دو ٹوک الفاظ میں چونکا کر رکھ دینے والی ایک ایسی بات کہی ہے جو عریانی کے ایک قطعاً نئے مفہوم کو ہمارے سامنے لاتی ہے۔ مگر فطری اور غیر فطری عریانی کی مثال دیتے ہوئے وہ جو بات کہتا ہے، بہت سے لوگوں کے حلق میں اٹک کر رہ جاتی ہے۔ (ماخذ/انگریزی۔۴)

سرمایہ دارانہ نظام میں ذرائع ابلاغ پر عائد شدہ پابندیوں کی پراسرار اپنی جگہ، مگر یہ بھی ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اخلاقی اور سیاسی احتساب کے مابین ایک گہرا تعلق رہا ہے جس کی سب سے بڑی مثال ماضی کے جرمنی میں نظر آتی ہے۔ ہٹلر کے اقتدار میں آتے ہی وہاں 'فرائڈ ہیولاک ایلس' میگنس ہرش فیلڈ، کرافٹ ایبنگ، آئیون بلاخ اور کیش جیسے مایہ ناز جنسیات دانوں کے خلاف غلاظتیں اچھالنی شروع کردی گئیں اور ۱۹۳۳ء کے دوران پیش آنے والے کتب سوزی کے واقعات میں زیادہ تر انھی مصنفین کی کتابوں کو نذر آتش کیا گیا۔ ہرش فیلڈ کے انسٹی ٹیوٹ آف سیکشوئل سائنسز پر ہلّے کے دوران ہجوم نے تمام اشیا تباہ و برباد کردیں اور ضبط تولید اور جنسی مشورہ دینے والے اداروں پر تالے ڈال دیے گئے۔ ۱۹۳۷ء میں جرمنی کی آرٹ گیلریوں میں سجائے گئے کوئی سولہ ہزار فن

شامل نیت اور ارادہ بھی اسے عریاں ثابت ہونے سے نہیں روک سکتے۔'' فاضل جسٹس نے اپنی بات پر زور دیتے ہوئے کہا کہ ''یہاں یہ نکتہ بالکل غیر اہم ہے کہ کہانی لکھتے وقت مصنف کی نیت کیا تھی۔ ایسے مقدمات میں رجحان کی اہمیت ہوتی ہے نہ کہ نیت کی۔''

لیکن اگر ہم اس ضمن میں ''نیت'' یا ''مقصد'' کو خارج کر دیتے ہیں تو پھر دیکھیے کیسا انتشار پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً قرآن حکیم کی کچھ آیتیں ہیں جن کا ترجمہ کرنے میں مولوی نذیر احمد نے ایک نوٹ لگایا ہے کہ عربی لفظ سے عریاں چیز مراد ہے، اس لیے انھوں نے دوسرا لفظ استعمال کیا جو با اخلاق لوگوں میں رائج ہے۔ صحیح بخاری شریف میں بہت سے ایسے واقعات درج ہیں جو جدید عریاں نگاروں کے دانت کھٹے کر دیں۔ ان تمام کتابوں میں جن کو آسمانی اور مذہبی تسلیم کیا جاتا ہے جیسے ''بھگوت گیتا''، ''توریت''، ''انجیل'' یا ''ژنداوستا'' میں ایسے حصے ضرور ہیں جن کو عریاں کہا جائے۔ شیخ سعدی جیسے مصلحین اخلاق ''گلستان'' کے باب پنجم میں کچھ حکایتیں بالکل عریانی کے ساتھ رقم کرتے ہیں۔ حتیٰ کہ مولانا روم بھی اپنی اس مثنوی جسے ''ہست قرآن در زبان پہلوی'' کہا گیا ہے، کچھ ایسے عریاں قصے بیان کرتے ہیں جو آج کل کے تمام عریاں نگاروں کو مات دے دیتے ہیں۔ دوسری طرف ذرا ملٹن کو دیکھیے جسے زاہد خشک کہا گیا، وہ بھی حوا کی تصویر کھینچنے میں عریانی سے پرہیز نہیں کرتا۔ خود مسلمانوں میں شیعہ سنی میں متعہ کا عمل کس قدر نازک ہے۔ سنی

پاروں کو بحق سرکار ضبط کر لیا گیا کیوں کہ ہٹلر کے اپنے خیال کے مطابق، ان تمام فن پاروں کے خالقوں کا تعلق مریضانہ قسم کی بالشویکی اور صہیونی ثقافت سے تھا۔

پھر ۱۹۶۱ء کی بات ہے جب برطانیہ میں پلکنگٹن کمیٹی نے بی بی سی کے شعبۂ تمثیل کا ایک تفصیلی جائزہ لیا تھا، اس لیے کسی قسم کے رسمی اخلاقی احتساب کی غیر موجودگی میں یہ طے کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ بعض مناظر کی پیش کش اور بعض الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں خط فاصل کیسے کھینچا جائے جب کہ برطانوی ناظرین کی ایک بڑی تعداد ٹیلی ویژن کے پردے پر عورت کو بستر پر لیٹے دیکھتے ہی تشنجی کیفیات کا شکار ہو جاتی ہے، خواہ وہ بستر کسی زچہ خانہ ہی کا کیوں نہ ہو۔ لیکن ۱۹۸۸ء کے بعد تو بی بی سی پر 'جنس' 'تشدد' زنا بالجبر کے مناظر اور گندی زبان کا استعمال اتنا عام ہوا کہ اس کی ساری روایات دھری کی دھری رہ گئیں۔ اب تو سوائے 'ہارڈ کور' پورنو کے برطانوی ٹی وی پر سبھی کچھ دکھایا جاتا ہے۔

یہ ۱۹۶۵ء کی بات ہے کہ سویڈن میں رسم مناکحت کے خلاف تحریک چلی۔ جنسی مساوات پسند خواتین نے 'چولی گئی بھاڑ میں' کے نعرے بلند کیے اور طالبات نے دوشیزگی کو 'محض ایک جھلی' کہہ کر اس کا مذاق اڑایا۔ اور پھر ۱۹۶۷ء اور ۱۹۶۹ء کے دوران ڈنمارک میں تحریری اور تصویری فحشیات پر سرکاری پابندیاں ختم ہوتے ہی سیکس کے تجارتی اور تفریحی مقاصد کے لیے استعمال کے بعد تو مغربی ممالک میں

اسے بدکاری کہتا ہے جب کہ شیعہ اسے جائز گردانتا ہے۔

مذاہب کے علاوہ اب تاریخ نویسی پر ذرا ایک نظر ڈالیے۔ جب کوئی مورخ عباسی اور اموی دور معاشرت کا خاکہ کھینچے گا تو اسے یہ بتانا ہوگا کہ ''مقیاس الشباب'' کو قابو میں رکھنے کے لیے اس وقت چھوٹے کپڑوں کی تراش خراش کیا ہوتی تھی۔ حرم سرا میں شب خوابی کا لباس کیا ہوتا تھا، وغیرہ۔ تو کیا ہم تاریخ نویسی کو بھی عریاں نگاری سے موسوم کریں گے؟

دیکھا آپ نے، نیت اور مقصد کو خارج کر دینے کا انجام؟ جب کہ ہم سب جانتے ہیں کہ قرآن حکیم میں جو ''عریاں'' الفاظ ہیں، ان کے ذریعے ایسی ہدایت منظور ہے جس سے آدمی بھٹک نہ سکے۔ اسی طرح احادیث میں جو ''عریانی'' ہے، اس کو ہم عصمت رسولؐ کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ عریاں نگاری میں ''نیت'' کا بڑا دخل ہے اور یہ دیکھنا ضروری ٹھہرا کہ یہ کس مقصد سے کی گئی ہے۔

اس کے برخلاف ذرا خواتین کے مقبول رسائل کی تحریروں اور بطور خاص ان میں شائع ہونے والے اشتہارات کا بھی جائزہ لے لیں جہاں مثلاً کچھ اس طرح کی تحریریں نظر آتی ہیں، ''خواتین کے پوشیدہ امراض اور ان کا علاج''، ''ماہواری میں کمی کا علاج''، ''سینے کے ابھار میں نقص''، ''کولھے بہت بھاری ہیں'' وغیرہ وغیرہ۔ پھر یہی نہیں بلکہ کئی مذہبی رسائل میں مولانا صاحب کے قیمتی مشورے پڑھ کر

عریانی و فحاشی کا ایک سیلاب آ گیا اور 'سیکسو راما' کے عنوان سے جنسی مصنوعات کی نمائشیں سجنے لگیں۔ خواتین ادیباؤں نے اصلی ناموں سے اباحتی طرز کے ناول اور کہانیاں لکھنا شروع کیں، نیوڈ ماڈلنگ ایک پیشہ بن گیا، عورتوں نے رقص گاہوں میں ستر کشائی کے فن کا مظاہرہ کرنے اور 'بلیو' فلموں میں اداکاری کے جوہر دکھانے شروع کیے۔ شہوانی اقلیتوں بلکہ بچوں نے بھی اپنے جنسی حقوق مانگنا شروع کر دیے۔ دوسری طرف 'جنیٹک انجینئرنگ' اور متبادل مائیں سارے عائلی نظام کو للکارنے لگیں۔

یہ سب کی سب تو گزرے ہوئے کل کی باتیں تھیں۔ آج یہ ہو رہا ہے کہ 'نیکیڈ ٹروتھ' یعنی 'عریاں حقیقت' کے نام سے خبروں کا بلیٹن پڑھنے والی روسی لڑکیاں، ٹی وی کے پردے پر کپڑے اتارتی نظر آتی ہیں، پورنو فلموں میں کام کرنے والی اطالوی اداکارائیں اہم سیاسی عہدے سنبھالنے لگی ہیں، اسٹیج پر برہنگی کا مظاہرہ کرنے والی برطانوی مائیں فخریہ انداز میں 'اپنی اولادوں کو بلا کر' اپنے کارنامے دکھاتی ہیں، ڈچ قحباؤں نے اپنے آپ کو سیکس ورکرز کے طور پر منوا کر مزدور انجمنوں کی رکنیت لے لی ہے، جنسی مصنوعات بنانے والے جرمن تاجران اپنی اسٹاک ایکسچینج کے رکن بن گئے ہیں، 'پینٹ ہاؤس' جیسے رسائل نے اپنے خریداروں کو آن لائن شاپنگ کی سہولتیں مہیا کر دی ہیں اور پولینڈ اور سویڈن جیسے ممالک اپنی اپنی سٹیلائٹ چینلز چلا رہے ہیں۔ دوسری طرف 'ہیومن کلوننگ' کے سلسلے میں ہونے والے سائنسی تجربات عائلی

قارئین کو جو ذہنی آسودگی ملتی ہے، وہ بیان سے باہر ہے اور جو کچھ اس قسم کے موضوعات پر مشتمل ہوتے ہیں، ''بیوی کے ساتھ غیر فطری فعل کے بعد نکاح کا ٹوٹنا''، ''میاں کے لیے بیوی کے ساتھ مباشرت کب اور کیسے جائز ہے؟''، ''خاوند کے منہ میں دانستہ بیوی کا دودھ چلا جائے تو شرعی حکم؟'' وغیرہ وغیرہ۔

پاکستان میں جنرل ضیاالحق کے دور میں خواتین کی ہاکی ٹیم جیسے فروعی مسئلے پر جب لوگوں نے اپنی توانائیاں ضائع کرنی شروع کیں تو ایک خاتون رہنما نے فرمایا کہ خواتین اپنے گھروں کی چہار دیواری کے اندر ہاکی اس طرح کھیل سکتی ہیں کہ مرد حضرات ان کو نہ دیکھ پائیں۔ ایک بار ڈاکٹر اسرار احمد نے بھی عمران خان کو صرف اس لیے مجرم قرار دے دیا، کیوں کہ ان کے مطابق عمران اپنی گیند کو اپنی ران پر نہایت ہی اشتعال انگیز طور پر رگڑتے ہیں۔ حتیٰ کہ ہم نے ایک زمانے میں لڑکیوں پر سورۂ یوسف کی تفسیر پڑھنے پر بھی پابندی عائد کر رکھی تھی۔

لوگ اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ اشیا اور اعمال فحش نہیں، محض دماغی حالت فحش ہوتی ہے۔ قولِ رسولؐ ہے، ''انما الاعمال بالنیات''؛ عمل نہیں بلکہ وہ ذہنی حالت جس کی وجہ سے ارتکابِ عمل ہوتا ہے، اسی کو اچھا یا برا کہا جا سکتا ہے۔ اسی قول کی روشنی میں ادب میں اس مسئلے کا حل نسبتاً آسان ہے، کیوں کہ ادب تو نام ہی ذہنی حالت کا ہے، وہ ذہنی حالت جو لفظوں کی شکل میں ہم پر ظاہر ہوتی ہے۔

نظام میں آخری کیل ٹھونکنے میں لگے ہوئے ہیں۔

آج کے مغرب میں سیکس انڈسٹری یعنی لذت فروشی ایک نہایت ہی منفعت بخش کاروبار ہے۔ ۳ جولائی ۲۰۰۴ء کو 'لندن ٹائمز' میں چھپنے والے ایک مضمون کے مطابق، سائبر اریوٹیکا کی یہ صنعت صرف امریکا میں ۱۹۷۲ارب روپے سالانہ سے تجاوز کر چکی ہے۔ مغربی دنیا کے لوگ تو اب ایک ایسی صنفی اطوفیہ کی تلاش میں ہیں جو تمام تر جنسی تعصبات سے پاک ہو اور جسے وہ اپنے تئیں ایک نئی اخلاقی کائنات کا نام دے رہے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو 'روحِ عصر' جنسی لذائذ کی بلا قید و بند پیش کش اور اس سے پیدا شدہ معاملات کے سوا ہے بھی کیا! ماحول میں جنسی بمباری اتنی شدید ہو رہی ہے کہ مغرب کے اس جنسی انقلاب کی پرچھائیں ساری دنیا پر پڑ رہی ہیں۔ چین ایسے لامذہب اور سعودی عرب جیسی قدامت پرست حکومتیں بھی، اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود، اس قسم کی جنسیات کو ملک بدر کرنے میں ناکام رہی ہیں۔ ذرائع ابلاغ کی خیر ہو کہ جنسی امور سے دلچسپی ایک آفاقی مشغلہ بنتا جا رہا ہے۔ سیکس اور ہمہ جسمانیات کا یہ وہ ہم عصری پس منظر ہے جس نے خود مغرب کے قدامت پسند حلقوں میں ایک کھلبلی مچا کر رکھ دی ہے اور آج عریانی و فحاشی کا مسئلہ ان پانچ یا چھ گمبھیر مسائل میں سے ایک ہے، جسے تمام کی تمام مغربی حکومتیں اپنے اپنے طور پر حل کرنے میں لگی ہوئی ہیں۔

عریانی و فحاشی کے اس مسئلے کو

جہاں تک جنسی اشتعال کی بات ہے تو یہ کیسے طے ہو کہ کون چیز کسی فرد کو مشتعل کر سکتی ہے۔ کچھ لوگوں کے جذبات میں محض کاجل بھری آنکھیں ہیجان برپا کر دیتی ہیں تو کیا آپ آنکھوں میں کاجل ڈالنے کو بھی فحاشی قرار دیں گے؟ کچھ افراد کو ایک زیرِ لب مسکراہٹ ہی زخمی کر جاتی ہے، تو کیا آپ مسکراہٹ پر پابندی عائد کریں گے؟ بعض لوگ ایسے بھی ہیں جن کے جذبات پرندوں اور حیوانوں کے اختلاط سے برانگیختہ ہو جاتے ہیں، تو کیا آپ پرندوں اور حیوانوں کو فحش قرار دے کر انھیں ملک بدر کر سکتے ہیں؟ اچھا چھوڑیے ان خارجی محرکات کو، ایسے افراد کی بھی کمی نہیں جو تنہائی میں آنکھیں موند کر تصور میں ڈوبتے بہکتے ہی چلے جاتے ہیں تو کیا آپ تصور کو فحاشی سے تعبیر کر کے اس پر حد قائم کریں گے؟ ہمارے ہاں گلی گلی اور محلے محلے مشاعرے منعقد ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں بطورِ خاص حسین شاعرات کو نہ صرف مدعو کیا جاتا ہے بلکہ کوشش کی جاتی ہے کہ انھیں اسٹیج کی پہلی صف میں بٹھایا جائے تاکہ سامعین انھیں دیکھ کر اپنی آنکھیں سینکتے رہیں۔ ان شاعرات کا انتخاب اکثر و بیشتر ان کی قادرالکلامی پر نہیں بلکہ ان کے عشوے و غمزے کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ چنانچہ جب یہ شاعرات تیر و تبر سے لیس ہو کر مائک پر ترنم ریز ہوتی ہیں اور ''معاملہ بندی'' (جسے مصحفی نے ''چھنالے کی شاعری'' کہا ہے) والے اشعار مسکرا مسکرا کر سامعین کی طرف اچھالتی ہیں تو سامعین کی پہلی صفوں میں موجود مقطع صورتیں بھی کھل اٹھتی ہیں۔ ایک تہذیبی

سرکاری سطح پر حل کرنے کی سب سے بڑی اور سب سے پہلی کوشش امریکا نے کی، جہاں ۱۹۷۰ء میں ایک بھاری بھرکم صدارتی کمیشن قائم کیا گیا جس نے اس مسئلے کے تمام پہلوؤں کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اس سلسلے میں ایک ضخیم رپورٹ مرتب کی۔ ۱۹۸۶ء میں امریکی اٹارنی جنرل نے ایک گیارہ رکنی کمیٹی بنا کر اس مسئلے سے پھر نمٹنا چاہا، اب امریکا میں تمام فحشیات کو 'ہارڈ کور' یعنی ظاہر و باہر اور 'سوفٹ کور' یعنی ناگوار کے دو بڑے خانوں میں تقسیم کر دیے جانے کے بعد وہاں ساری توجہ 'چائلڈ پورن' یعنی فحشیات برائے اطفال پر قابو پانے میں مرکوز ہے۔

اس طرح برطانیہ نے بھی اس مسئلہ کا حل کرنے کے لیے دو بار کوششیں کیں۔ ۱۹۷۱ء میں وہاں لانگ فورڈ کمیٹی تشکیل دی گئی جس نے اس مسئلے کا ایک بھرپور جائزہ لیا اور اسے حل کرنے کی ایک بڑی مدبرانہ کوشش کی۔ اس کمیٹی نے بھی ایک رپورٹ مرتب کی تھی۔ مگر 'فحش ٹیلی ویژن پروگرامنگ' اور 'ترسیل فحاشی بذریعہ ٹیلی فون' کی آمد کے بعد یہ ساری کوششیں بے معنی سی ہو کر رہ گئیں۔ برطانیہ میں کمیشن اگینسٹ پورنوگرافی ('کیپ') کا قیام اسی سلسلے کی ایک اور کڑی تھی۔

'اخلاقی اکثریت' کے نام پر، اس بارودی موضوع کے بل بوتے پر، ماضی میں افغانستان، ترکی، ایران اور انڈونیشیا میں کئی تحریکیں چل چکی ہیں۔ جب کبھی اور جہاں کہیں عریانی و فحاشی کے خلاف تحریک چلنا شروع ہوتی

اور ثقافتی علامت کی یہ تذلیل دیکھ کر کیا آپ کو محسوس نہیں ہوتا کہ جو ''شرفا'' معاشرتی دباؤ کے سبب مجرے نہ دیکھ پانے کی محرومی سے دو چار ہیں، انھوں نے اسے مشاعرے کی شکل دے دی ہے؟ تو پھر اگر عصمت افسانہ لکھتی ہیں تو اس پر اعتراض کیسا؟ اگر صادقین مصوری کرتا ہے تو اس پر احتجاج کیوں؟ اگر آپ اس حقیقت کا سامنا کرنے کی جرأت نہیں رکھتے تو ہر فن کار کی آنکھوں میں سلائیاں پھیر دیجیے تا کہ وہ روشنی اور اندھیرے کی تمیز نہ کر پائے، ان کے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ انڈیل دیجیے تا کہ ان کے احساس کو سرگوشیوں میں ڈوبی سسکیاں نہ جھنجھوڑ پائیں۔

ادیب قاری کے لیے مسرت کی بہم رسائی اور اس کی تنقیح کا بھی ذمے دار ہوتا ہے۔ اگر کوئی ادیب اپنے قلم کو فحاشی کو مقصد بنا کر پیش کر رہا ہے تو یقیناً وہ لائق تعزیر ہے لیکن اگر اس نے فحاشی اور عریانی کو کسی بڑے مقصد کا ذریعہ بنایا ہے تو یہ ہرگز ناجائز نہیں کیوں کہ مقصد اور نیت زیادہ اہم ہیں، نہ کہ ذرائع۔ ایک ایسے دور میں جب حسن کی نمائشوں، عریاں فلموں، بلیو فلموں، انٹرنیٹ کی کارستانیوں اور مخرب الاخلاق اشتہاروں نے خلوت ہی نہیں، جلوت میں بھی فحاشی اور عریانیت کی تجلیاں عام کر دی ہیں، ہم ان قادرالکلام شاعروں اور ادیبوں کو گردن زدنی سمجھتے رہنے میں کہاں تک حق بجانب ہیں؟ کیا اخلاق، منافقت کا متبادل ہے؟ کیا حقائق کو چھپانا ایک اخلاقی جرم نہیں ہے؟ کیا ہمارے بیشتر ذہنی وسماجی عوامل کی تہ میں جنس کا ہے، انتظامیہ کے سارے کل پرزے حرکت میں آ جاتے ہیں اور اس قسم کی سب کی سب چیزیں 'وقتی طور پر' کاؤنٹر کے نیچے 'پردے کے پیچھے' بلکہ 'زیر زمین' چلی جاتی ہیں۔ اور تمام ماحول انتہائی جذباتی سا ہو جاتا ہے۔ امریکی مصنف ارونگ والیس نے اپنے ایک ناول 'دی سیون منٹس' (سات منٹ) میں کچھ اسی قسم کی صورت حال پیش کی ہے۔ ایک کتب فروش طویل عرصے تک نایاب رہنے والے اسی نام کے فحش ناول کو فروخت کرتے ہوئے پکڑا جاتا ہے۔ دوسری کالج کا ایک طالب علم ایک لڑکی کی آبروریزی کے الزام میں پکڑا جاتا ہے اور اتفاقاً یہی ناول اس کے پاس بھی پایا جاتا ہے۔ اس طالب علم کا باپ ایک ایڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور اس کا شمار معززین میں ہوتا ہے۔ اب تمام سرکاری اور نیم سرکاری، کلیسائی اور کاروباری قوتیں پس پردہ مقاصد کے حصول کے لیے لڑکی کی آبروریزی اور کتاب کی برآمدگی کو ایک ہی واقعے کی دو منطقی کڑیاں ثابت کرنے کے لیے میدان میں آ جاتی ہیں۔ ساری کہانی اس مرکزی خیال کے گرد گھومتی ہے کہ مختلف المقاصد قوتوں کے اس گٹھ جوڑ کی وجہ سے رائے عامہ کس قدر مشتعل ہو جاتی ہے اور کتب فروش کے وکیل صفائی کو جیوری کے سامنے اصل حقائق پیش کرنے میں کتنی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

جب ہم اس عالمی تناظر سے ہٹ کر عریانی وفحاشی کے سلسلے میں پاکستان کی طرف دیکھتے ہیں تو یہاں کی صورت حال نہ صرف

ناپختہ شعور کارفرما نہیں؟ کیا ان مسائل کا حل صرف اغماض وتجاہل کے ذریعے ممکن ہے؟ اور اگر ادب کے توسط سے ہمیں ان مسائل سے نبرد آزما ہونے کا موقع ملتا ہے تو کیا یہ لائق تعزیر ہے؟ آپ بخوبی جانتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں ایسے کلب بھی ہیں جہاں عریاں رقص ہوتے ہیں، جہاں Strip Tease پارٹیاں منعقد ہوتی ہوں، جہاں شراب، افیون اور بھنگ کے ٹھیکے دیے جاتے ہیں، جہاں رنڈیوں اور کسبیوں کو جسم فروشی کے لیے لائسنس دیا جاتا ہے، جہاں ''بلیو فلموں'' کی دکانیں شاہراہوں پر چمکتی ہیں، جہاں انٹرنیٹ پر فحش سائٹس کم عمر بچوں کو ''بااخلاق'' بنانے کے لیے ۲۴ گھنٹے اپنی خدمات پیش کرتے ہیں، جہاں اخباروں میں نیم برہنہ تصاویر کی اشاعت برحق ہے، ایسے معاشرے میں صرف وہ ادیب لائق تعزیر کیوں ہے جو منافقت کی نقاب نوچ پھینکنا چاہتا ہے اور زندگی کی مکمل تصویر پیش کرنے کا خواہش مند ہے۔

میں یہاں دوسرے اور تیسرے درجے کے ادب کی وکالت نہیں کر رہا ہوں کیوں کہ نہ تو وہ میرا ہدف ہے اور نہ ہی میرا مسئلہ۔ پست درجے کے ادب کا مقصد محض سنسنی پیدا کرنا ہوتا ہے اور پست شخص اسی کی وجہ سے اس کا مربی بنتا ہے۔ لیکن یہ بھی خیال رہے کہ سنسنی کا مخرج محض جنس ہی نہیں بلکہ سیاست اور مذہب بھی ہو سکتے ہیں۔ اب جاسوسی افسانوں یا ناولوں کو ہی لے لیجیے۔ گذشتہ کچھ برسوں سے ابن صفی کی بازیافت نو کی کوشش بڑے جذباتی مبہم بلکہ کئی ایک تضادات کا شکار نظر آتی ہے۔ اگر ایک طرف صائب الرائے افراد اس مسئلے کے بارے میں 'حرف برہنہ' کہنے کی بجائے روایتی قسم کے مصلحتی سکوت کو اپنا موقف بنا کر 'دیکھو، سنو مگر بولو مت' کی پالیسی اپنائے ہوئے ہیں تو دوسری جانب وقتاً فوقتاً فضا میں بلند ہونے والے شور وغوغا سے یوں لگتا ہے کہ جنسی بحران ہی اس ملک کا واحد بحران ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ اس وقت پاکستانی معاشرہ قبولیت ومزاحمت کے ایک مصنوعی ثقافتی تناؤ اور ایک عجیب سی نظریاتی سراسیمگی سے دو چار ہے اور مختلف قسم کے رائے انداز گروہ، اس کثیر الاثقافتی ملک پر اپنی اپنی پسند وناپسند تھوپنے میں لگے ہوئے ہیں۔ اگر ایک طرف قدامت پرست بلکہ بنیاد پرست ہر قسم کی ثقافتی سرگرمیوں کو 'کفر کا پھیلاؤ' سمجھتے ہوئے انھیں نظر آنے والے صنفی انتشار کے خلاف کمر بستہ نظر آ رہے ہیں تو دوسری طرف انھی انتہا پسند عناصر سے تنگ آئے ہوئے مغرب پرست لوگ عوام کو روایت سے مکمل بغاوت پر اکسانے پر تلے ہوئے ہیں۔

عریانی وفحاشی کے بارے میں بنیاد پرستوں یا انتہا پسندوں کی سوچ بڑی سیدھی سادی ہے یعنی یہ کہ جو کچھ ان کے نزدیک 'غیر اسلامی' ہے وہ ناجائز ہے اور جو کچھ ناجائز ہے وہ عریاں بھی ہے اور فحش بھی۔ سعادت حسن منٹو کی زندگی میں اس کے خلاف اٹھنے والے طوفان، 'میوزک ۸۹' میں لڑکے لڑکیوں کو ایک ساتھ تالیاں بجاتے دیکھ کر غصے کا اظہار، پی ٹی وی سیریل 'کسک' کی اداکارہ کو بائیں ہاتھ سے

انداز میں کی جا رہی ہے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ اردو کی ترویج واشاعت میں ابن صفی کے جاسوسی ناولوں نے کافی اہم رول ادا کیا ہے اور یہ کہ عام قارئین کا ایک بڑا طبقہ خالص ادب پر ان جاسوسی ناولوں کو ترجیح دیتا تھا۔ اگر واقعی یہ سچ ہے تو پھر اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ قوم کو سنسنی کے درجے پر رکھنے میں سب سے زیادہ اسی طرح کے ادب معاون ہوتے ہیں، چنانچہ کیوں نہ ایسے ادب کو ایک سرے سے قلم زد کر دیا جائے؟ لیکن قلم زد کرنے کی بات تو دور، اب تو ہم نے جرائم اور مار دھاڑ پر مبنی فلموں کو نوجوانوں کے سامنے پیش کر دیا ہے اور ہم اس بات پر خوش ہو رہے ہیں کہ عریانیت سے ہم نے نئی نسل کو محفوظ کر لیا ہے۔ جہاں تک میری ناقص معلومات کا تعلق ہے، قرآن حکیم عریانی سے کہیں زیادہ تشدد کی مذمت کرتا ہے لیکن ہمارے مصلحین کے نزدیک یہ کبھی اہم مسئلہ ہی نہیں رہا بلکہ وہ تشدد کے عوامی مظاہروں سے بھی چشم پوشی کرتے رہے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف جہاں کہیں جنسی اختلاط کی ایک جھلک بھی دکھائی دے جائے، فوراً شور مچانے لگتے ہیں۔ مغرب میں تو تشدد کو بھی ایک طرح کی ''عریانی'' (indecency) تسلیم کر لیا گیا ہے لیکن مشرق کی تہذیبی اور ثقافتی اقدار کے قصیدے پڑھنے والے ہمارے محتسبین کانوں میں روئی اور آنکھوں میں کالا چشمہ لگائے مغربی معاشرے کو کوس رہے ہیں۔

عریانی کے سلسلے میں ایک اہم نکتہ جسے ہمارے مصلحین نظر انداز کرتے رہے ہیں کھاتے دیکھ کر اعتراضات کی بوچھاڑ اسی سوچ کا نتیجہ ہیں۔

لیڈی ڈیانا کی شاہی مسجد، لاہور میں آمد پر، بیٹی کی آبروریزی کے غم میں نڈھال ایک ستر سالہ قبائلی سردار کو خاتون وزیر اعظم کے گلے لگانے پر، قومی اسمبلی کے ایک اسپیکر کا بردار اسلامی ملک میں کسی انڈونیشی خاتون سفارت کار کے ساتھ رقص کرنے پر، دہلی کی کسی تقریب میں ایک ستر سالہ نامور سکھ صحافی کا پاکستانی سفیر کی بیٹی کا گال چومنے پر اور نیوایئر نائٹ، سینٹ ویلنٹائن ڈے، بسنت کے تہوار بلکہ عید پر شائع ہونے والے عریاں کارڈز، یوم پاکستان کے موقعہ پر 'چست' وردیوں میں خواتین دستوں کی سلامی، لڑکے لڑکیوں کی لمبی دوڑ اور کشمیر میں زلزلے جیسے مواقع پر شور وغل مچانے کے پیچھے بھی یہی سوچ کارفرما ہے۔

خواتین کے ہونٹوں پر سرخی لگانے، ان کے جینز پہننے، کھیلوں کے میدان میں شرکت کرنے، ٹی وی اور فلموں میں نامحرموں کے ساتھ میاں بیوی بننے، مخلوط تعلیم، موسیقی، مصوری، رقص، مجسمہ سازی، ماڈلنگ پر تو آئے دن اعتراضات ہوتے ہی رہتے ہیں مگر اسلام آباد اور پشاور کی ویڈیو شاپس پر حملے، اسلام آباد میں ایک مساج گھر سے نو چینیوں (چھ خواتین اور تین مردوں) کا اغوا، ایک مشہور ٹی وی چینل کے کسی پروگرام میں ایک سوال پوچھے جانے پر کراچی میں اس کے مرکزی دفتر پر حملہ، اسلام آباد کی ایک این جی او کے سوالنامے میں شامل ایک سوال پر وزارت سماجی بہبود کی طرف سے

اس پر بھی تھوڑی دیر گفتگو ہو جائے تو مضائقہ نہیں ہے۔ تاریخ کے صفحات پلٹ کر دیکھیں تو پتہ چلے گا کہ ایک زمانے میں مرد اور عورت بالکل برہنہ پھرتے تھے جس کے نتیجے میں جنسی اشتعال بتدریج کم ہونے لگا، حتیٰ کہ وہ مکمل طور پر غیر جنسی ہونے لگے اور انسانی نسل کے بالکل ختم ہونے کا خطرہ لاحق ہو گیا۔ چنانچہ کپڑے ایجاد کیے گئے اور ان اعضا کو چھپایا گیا جن کا جنس سے براہ راست تعلق ہے۔ اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ نکلا کہ جب اتفاقاً لوگوں کی نظر ان پوشیدہ اعضا پر پڑنے لگی تو وہ جنسی طور پر مشتعل ہونے لگے۔ اچھا پھر یہ محسوس کیا گیا کہ بار بار ان پوشیدہ حصوں پر نظر پڑنے اور انھیں غور سے دیکھنے کے سبب بھی ان سے بیزاری محسوس ہوتی ہے تو مردوں اور عورتوں کا اختلاط کم کر دیا گیا، ان پر پہرے بٹھا دیے گئے۔ لہٰذا، اب جب بھی یہ ایک دوسرے سے ملتے یا ایک دوسرے پر نظر پڑتی تو جنسی اشتعال پیدا ہونے لگا۔ یہ سلسلہ انیسویں صدی تک جاری رہا اور عریانی اخلاقی عیوب میں داخل ہو گئی۔ لیکن بیسویں صدی کی تیز زندگی میں کپڑوں کی اہمیت کم سے کم ہوتی چلی گئی اور معاشی ضرورتوں نے عورت اور مرد کے معاشرتی میل جول کی راہ ہموار کر دی۔ اس کا جو نتیجہ سامنے آیا، وہ آپ کے سامنے ہے۔ فرانس اور انگلستان میں اب زیادہ تر لوگ ''غیر جنسی'' ہوتے جا رہے ہیں۔ یورپ کی عورتیں بسوں میں مردوں کی گود میں بیٹھ جاتی ہیں۔ اکثر ہوٹلوں میں اجنبی مرد اور عورت ایک ہی بستر پر سو جاتے ہیں اور صبح کو بالکل انجان ہو کر اپنے اپنے

اسے بلیک لسٹ قرار دیا جانا، ایک امریکی پاکستان خاتون پروفیسر کی محض اپنے نظریات کی بنا پر ہائیر ایجوکیشن کمیشن (ایچ ای سی) کی ملازمت سے چھٹی، ہری پوری (ہزارہ) کی چوبیس ۲۴ آپریٹروں کی ٹیلی فون لائنوں پر ہونے والی گفتگو کی بنا پر اپنی ملازمتوں سے علیحدگی، فرانس میں کامیاب پیراسوئنگ پر کوچ سے گلنے پر خاتون وفاقی وزیر سیاحت نیلوفر بختیار کے خلاف فتویٰ اور ملازمت سے علیحدگی، پنجاب کی صوبائی خاتون ظل ہما عثمان کا گجراں والا کے ایک جلسۂ عام میں قتل، کراچی کے پانچ اخبارات پر تیس (۳۰) دن کی پابندی اور ان کے کارکنوں کی گرفتاریاں اور کراچی ہی کے ایک سنیما گھر میں سو (۱۰۰) سے زائد فلم دیکھنے والیوں کا کھلے عام، ان کی چوٹیوں سے گھسیٹا جانا اور ان کی بھیانک چیخیں بھی ریکارڈ پر موجود ہیں۔ ان تمام واقعات کے پس پشت بھی سوچ کی یہی انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ جن واقعات کی طرف یہاں اشارے کیے گئے ہیں، ان کو سامنے رکھیے تو 'بریکنگ دی کرفیو' کی مصنفہ ایما ڈنکن کی یہ رائے غلط نہیں معلوم ہوتی کہ ''پاکستان میں کوئی بات طے شدہ نہیں۔''

(ماخذ/انگریزی۔ ۷)

دور جدید کی عریانی و فحاشی کے پھیلاؤ کی ایک بنیادی وجہ اس صدی کا ابلاغیاتی انقلاب ہے، براعظمی مواصلاتی نظام نے تمام جغرافیائی فاصلوں کو ختم کر دیا ہے اور ساری دنیا ایک 'گلوبل ویلج' میں تبدیل ہو کر رہ گئی ہے اور وہ تہذیبی یکسانیت کی ایک ایسی طاقتور لہر سے

راستے نکل پڑتے ہیں۔ اس کے برخلاف ذرا اپنے ماحول کا جائزہ لیں۔ ہمارے ہاں عورت آج بھی کسی دوسرے سیارے کی چیز ہے جسے مرد گھورتے نظر آتے ہیں۔ یورپ کی عورتیں اس گھورنے پر متعجب ہوتی ہیں۔ ہمارے یہاں اگر کسی مرد کا کسی عورت سے جسم اتفاق سے چھو جائے تو سمجھیے ، قیامت بر پا ہوگئی۔ ممبئی جو ہندوستان کے دوسرے شہروں کے مقابلے میں زیادہ مصروف اور زیادہ وسیع النظر شہر ہے، یہاں جنسی تجسس اتنا نمایاں نہیں ہے جتنا ہندوستان کے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں نظر آتا ہے۔ یہاں عورتوں اور مردوں کے درمیان اتنا بڑا فاصلہ نہیں ہے ، جتنا عموماً دوسرے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں نظر آتا ہے۔ یہاں آپ کو عورتیں ایسے ملبوسات میں بھی کثرت سے نظر آ جائیں گی جنھیں اگر وہ پہن کر دوسرے شہر میں گھومنے پھرنے کی جسارت کریں تو ممکن ہے کہ وہاں ان کے ساتھ کوئی ناخوشگوار حادثہ پیش آ جائے۔ لیکن یہاں کے لوگوں کے لیے یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے بلکہ ملبوسات کی اس عریانی سے ان کے دل بھر چکے ہیں اور اس کے ساتھ ہی یہاں اس طرح کی عریانی اپنی اہمیت کھو چکی ہے۔ اس کے برخلاف اتر پردیش اور بہار کے اکثر وہ نوجوان جو ذریعۂ معاش کے لیے اس شہر میں آتے ہیں، ان کے لیے یہ نظارہ جنسی اشتعال کا سبب بن سکتا ہے، جب کہ یہاں کے رہنے والوں کے لیے یہ معمول کا حصہ ہے اور وہ گھورنے والوں کو خود گھورنا شروع کر دیتے ہیں۔ اس لیے جب میں کہتا ہوں کہ فحاشی یا دوچار ہے جس نے 'اخلاقی احتساب' کے مستقبل کو خطرے میں ڈال دیا ہے۔ اب تو ہمارے ہاں بھی انٹرنیٹ آ چکا ہے جس کی سنسر شپ کے سامنے مغربی دنیا کے بہترین دماغ سر پکڑے نظر آ رہے ہیں اور جس کی ایک 'کلک' کے ساتھ ہی زمان و مکاں کی تمام سرحدیں ڈھے جاتی ہیں۔

بی بی سی کی ایک رپورٹ کے مطابق پاکستان میں انٹرنیٹ استعمال کرنے والوں میں سے ۶۰ فیصد لوگ 'پورنو ویب سائٹس' بڑی باقاعدگی سے دیکھتے ہیں صرف یہی نہیں بلکہ مئی ۲۰۰۶ء میں شائع ہونے والے 'گوگل' کے تحقیقاتی انجن کے مطابق دس جنسی بھوکے ممالک کی ایک فہرست جن میں چھ اور مسلم ممالک کے نام شامل ہیں، پاکستان کا نام سر فہرست ہے۔

ذرا سوچیے تو اس فضا میں ہمارے ڈاک خانوں، محکمہ کسٹم ، وزارت اطلاعات و نشریات، دیگر صوتی اور بصری ذرائع ابلاغ میں کرسی نشین افسر، مونیٹرنگ عملے اور سنسر بورڈز کے اراکین کو کھلے عام ہونے والی نشریات پر قینچی چلاتے اور اس مواد کو ڈسٹرب کرتے ، سیاہ مارکروں سے ننگی بانہوں کو چھپاتے دیکھ کر، اکا دکا فلم کو نوٹس جاری کرتے ہوئے، پوسٹروں کو کیمو فلاج اور انسٹی ٹیوٹ آف آئی اے آر کے کتب خانے پر صادقین کی بنائی ہوئی 'تخلیق علم' کو چادر سے ڈھانپتے دیکھ کر کس کو ہنسی نہیں آئے گی!

یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم ہے کہ اکثر اسلامی ممالک میں عریانی و فحاشی کو مخصوص سیاسی مقاصد حاصل کرنے کے لیے ایک ہتھ کنڈے

عریانی کا تصور اضافی ہے، جو جغرافیہ، نفسیات، رسم ورواج، عقیدے، طرز زندگی وغیرہ کی مناسبت سے بدلتا رہتا ہے تو میرا مقصد صرف اتنا ہوتا ہے کہ عریانی اس قدر مخدوش چیز نہیں ہے جس کے خلاف احتجاج کا کوئی موقع آپ گنوانا نہیں چاہتے۔

اوشو رجنیش نے اس ضمن میں ایک حکایت بیان کی ہے۔ دو جین مُنی بھائی ایک سفر پر نکلے تھے۔ اب آپ یہ تو جانتے ہی ہوں گے کہ جین دھرم میں تیاگ اور سنیاس کے قوانین کافی سخت ہیں۔ خیر، دونوں بھائی جنگل اور دریا عبور کرتے ہوئے اپنی منزل کی طرف گامزن تھے۔ راستے میں ایک ندی حائل ہوئی جہاں ایک اکیلی خوب صورت لڑکی زار وقطار روتی نظر آئی۔ چھوٹے بھائی نے اس سے رونے کا سبب پوچھا تو اس نے بتایا کہ وہ قافلے سے بچھڑ چکی ہے اور وہ یہ ندی پار نہیں کر سکتی۔ یہ سن کر بڑا بھائی تو آگے بڑھ گیا، کیوں کہ اس کے مذہبی نقطۂ نظر سے ''استری اسپرش'' حرام تھا۔ لیکن چھوٹے بھائی نے اس لڑکی کو بلا تکلف اپنے کاندھے پر سوار کیا اور ندی پار کر گیا۔ بڑے بھائی نے ناگواری اور شدید غصے میں یہ سب کچھ دیکھا لیکن خاموش رہا۔ چھوٹے بھائی نے لڑکی کو ندی کی دوسری طرف اپنے کندھے سے اتارا اور اپنے بڑے بھائی کے پیچھے حسب سابق ہولیا۔ کئی گھنٹے گذر گئے لیکن بڑے بھائی کا تشنج برقرار رہا۔ کافی دیر گذرنے کے بعد اس سے برداشت نہ ہوا اور بالآخر وہ اپنے چھوٹے بھائی کی طرف پلٹ کر اس پر برس پڑا، ''تم نے پاپ کیا ہے۔'' کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ پاکستان کی تاریخ کا بھیانک ترین زلزلہ ہو، حقوق نسواں بل ہو، چاہے کراچی میں چلنے والی طوفانی آندھی میں سائن بورڈز کا گرنا ہو، کئی لوگوں کو یہ بھیانک واقعات بھی عریانی و فحاشی کا شاخسانہ نظر آتے ہیں۔ مگر حیرت کی بات تو یہ ہے کہ کبھی کسی نے یہ سوچا بھی نہیں کہ اس مسئلہ پر پاکستان کی خاموش اکثریت کیا کہتی ہے! کیوں کہ ایک امریکی صدارتی کمیشن کی تحقیقات کے دوران یہ بات بھی سامنے آئی تھی کہ عام امریکیوں کے نزدیک عریانی و فحاشی کا مسئلہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں تھا، جب کہ امریکی کانگریس اسے 'ایک قومی تشویش کا مسئلہ' قرار دے چکی تھی۔

عریانی و فحاشی کے چرچے اب اتنے عام ہو چکے ہیں کہ ہمیں اس بات کی ضرورت پڑ گئی ہے کہ ہم اس مسئلہ کا علمی اور تحقیقی دیانت کے ساتھ ایک جائزہ لیں جس سے ہمیں روشنی ملے۔ اس موضوع کے مختلف پہلوؤں پر لکھی جانے والی اہم تحریروں کو ایک کتابی شکل میں پیش کرنے کا مقصد یہی ہے کہ اس جذباتی بحث کی سطح ذرا اونچی ہو سکے اور اس موضوع کو اس کی تمام تر گہرائی کے مطابق سمجھا جا سکے۔ یہ کتاب ایک ایسی دستاویز اور ایک ایسا ہمہ جہتی مطالعہ ہے کو مستقبل کی کسی بھی تحقیق میں ایک بنیاد فراہم کر سکتی ہے ۔ اس میں نہ صرف مضامین ، انٹرویوز، سروے، عدالتی فیصلے شامل ہیں، بلکہ علم اور رائے دونوں ہی کو اہمیت دی گئی ہے۔

اتنے سارے مختلف النوع مواد کو ایک ہی لڑی میں پرونے کا کام خاصا مشکل تھا

چھوٹا بھائی اس اچانک سرزنش سے پریشان ہوگیا، اس نے پوچھا، "مجھ سے کیا غلطی ہوگئی؟" بڑے بھائی نے اسے سخت وست کہتے ہوئے کہا "کیا تمھیں علم نہیں کہ سنیاسی کے لیے استری اسپرش حرام ہے اور تم نے اس کنیا کو اپنے کندھے پر بٹھا لیا؟" چھوٹے بھائی نے حیرت سے اس کی طرف دیکھا اور کہا، "بھیا! میں نے تو گھنٹوں پہلے اس کنیا کو اپنے کندھے سے نیچے اتار دیا تھا لیکن آپ اب تک اسے اپنے سر پر بٹھائے ہوئے ہیں؟" مشرق اور مغرب کے جنسی رویے میں بھی یہی فرق ہے۔

ماہرین نفسیات کے ایک سروے کے مطابق فحش ادب ہمیشہ جنسی گھٹن کے دور میں پیدا ہوتا ہے۔ جنسی اختلاط کے مواقع جتنے کم ہوتے ہیں یا ان کا حصول جتنا مشکل ہوتا ہے، فحش ادب اسی کثرت سے پیدا ہوگا۔ گویا فحش ادب کی پیداوار اور اس کے مطالعے کا ایک اہم مقصد جنسی گھٹن کا اخراج بھی ہے۔ پھر ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ فحش ادب ایک قسم کا اظلال ہوتا ہے یعنی تخلیق کار اپنی دبی خواہشات کو کسی اور کے سر منڈھ دیتا ہے اور اس طرح وہ جو خود کرنا چاہتا ہے، ناول یا افسانے میں کسی اور کردار سے کرواتا ہے، نہ کہ شموئل احمد کی طرح وہ خود ہی اپنے کرداروں سے جماع کرنے لگتا ہے۔

یہ درست ہے کہ ادب، ادیب کی سوانح نہیں ہوتا لیکن جو امور ایک ادیب کی تخلیقی زندگی کا حصہ ہو جاتے ہیں اور اس کی تخلیقات کا ایک مزاج متعین کر رہے ہوتے ہیں، ان سے صرف نظر کرنا بھی ممکن نہیں رہتا۔ فرائڈ کا بھی

مگر میں نے ایک کوشش ضرور کی ہے۔ بعض مضامین میں شامل انگریزی اقتباسات کا ترجمہ کر دیا گیا ہے۔ چند ایک مضامین کے ایسے حصے حذف کر دیے گئے ہیں جن کا نفس مضمون سے تعلق نہ تھا۔ کچھ عدالتی فیصلوں اور مضامین کے ترجمے میں نے کیے ہیں، جو 'تخلیق'، 'مکالمہ' اور 'ارتقا' جیسے صف اول رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔

یہ کتاب 'ایک پیشہ ور صحافی ہونے کے باوجود' میں نے 'ڈیڈ لائن' سے قطعاً بے پروا ہو کر ایڈٹ کی ہے۔ اور اسی لیے محترم شان الحق حقی کی ۱۹۷۸ء میں لکھی گئی تقریظ کوئی پورے تیس سال کے بعد اب شائع ہو رہی ہے۔ شان صاحب جب آخری بار پاکستان تشریف لائے اس وقت بھی انھوں نے بڑی بے تابی سے کتاب کے بارے میں پوچھا تھا اور اسے موجودہ صورت میں دیکھ کر انھوں نے ایک بین الاقوامی اشاعتی ادارے کو اسے چھاپنے کا مشورہ بھی دیا تھا۔

آخر میں، میں ان تمام اہل قلم اور ناشرین کا تہہ دل سے شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جن کی تخلیقات نے اس کتاب کی بنیاد فراہم کی، گو کہ ان میں سے اکثر اہل قلم شان صاحب کی طرح، اس دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں اور ان کی تصانیف بھی اب تقریباً ناپید ہیں۔ میں اپنے استاد محترم ڈاکٹر منظور احمد صاحب کا بھی بے حد مشکور ہوں جنھوں نے کتاب کے لیے پیش لفظ لکھا۔ (ص ۱۹-۲۸)

کہنا ہے کہ تخلیات کی کثرت ان لوگوں میں زیادہ ہوتی ہے جو معاشی، سماجی یا جنسی لحاظ سے ناآسودہ ہوتے ہیں یا سماجی مقام حاصل کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ چنانچہ ادیب انھی جبلتوں کی تسکین کرتا ہے۔ اس اعتبار سے عالمی ادب پر نظر ڈالیں تو آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ ادب "شریفوں" کا کاروبار نہیں ہے۔ عظیم فن کاروں کی سوانح حیات کے مطالعے سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ یا تو وہ غیر معمولی قوت رجولیت کے مالک تھے یا نمایاں ہم جنسی میلان رکھتے تھے۔ مثلاً سوفوکلیز کی زندگی عشق بازی اور کام جوئی میں گذری، سیفو کے اپنی شاگرد لڑکیوں کے ساتھ ہم جنسی کے تعلقات تھے۔ ورجل ہم جنسی تھا، اس نے عمر بھر شادی نہیں کی۔ اطالیہ کا معروف سنگ تراش لیونارڈ وڈا ونچی اور مائیکل اینجلو ہم جنسی تھے۔ نطشے نے مشہور مصور رفائیل کے بارے میں کہا ہے کہ "جنسی نظام کی حدت کے بغیر رفائیل پیدا نہیں ہو سکتا۔" شیکسپیئر اور مارلو ہم جنسی تھے۔ شیکسپیئر نے تو اپنے محبوب لڑکوں سے ایک سو سے زائد سانیٹوں میں اظہار عشق کیا ہے۔ شیخ سعدی خوب صورت حمامی لونڈوں کو گھورنے کے لیے کئی کئی میل پیدل سفر کر کے جایا کرتے تھے۔ میر تقی میر کے دواوین دلی کے لونڈوں سے بھرے پڑے ہیں۔ گوئٹے غیر معمولی جنسی توانائی کا مالک تھا، اس نے بے شمار عورتوں سے عشق کیا۔ ونکل مان، والڈ پیٹر اور آسکر وائلڈ ہم جنسی تھے۔ آسکر وائلڈ پر سدومیت کا جرم ثابت ہو گیا اور اسے قید کاٹنی پڑی۔ آندرے ژید اپنی سدومیت کا ذکر دلچسپ

انداز میں کرتا ہے۔ عربی کا معروف شاعر ابو نواس سدومی تھا، اس نے امردوں کی تعریف میں پر جوش قصائد لکھے ہیں۔ ورلین اور راں بو کا آپس میں ہم جنسی معاشقہ تھا۔ ایک بار دونوں کے درمیان کسی بات پر جھگڑا ہوگیا، ورلین نے راں بو پر طمنچہ داغ دیا جس سے وہ زخمی ہوگیا اور ورلین کو دو سال کی قید ہوئی۔ ایلن گنس برگ اور پیٹر وسلوفسکی چودہ برس تک ہم جنسی رشتۂ ازدواج میں منسلک رہے۔ وکٹر ہیوگو، بالزاک اور بائرن پر عورتیں پروانوں کی طرح نثار ہوتی تھیں۔ وکٹر ہیوگو اسی برس کی عمر میں بھی جنسی ملاپ کرتا رہا۔ موپاساں قحبہ خانوں میں جا کر ایک ہی تخلیے میں کئی کئی کسبیوں کے ساتھ تمتع کیا کرتا تھا، اس کی موت آتشک میں مبتلا ہو کر ہوئی۔ بائرن نے سولہ برس کی عمر میں اپنی بڑی سوتیلی بہن آگسٹا کے ساتھ معاشقہ کیا۔ فرانس کا مشہور مورخ والٹیئر بڑھاپے میں اپنی بھانجی سے معاشقہ کرتا رہا۔ آلڈس ہکسلے یہودی کسبیوں کی صحبت میں خوش رہتا تھا، یہ بھی آتشک میں مبتلا ہوکر اس جہان فانی سے رخصت ہوا۔ مشہور مصور وین گوغ گھٹیا درجے کی ٹکھائیوں کے پاس جایا کرتا تھا۔ اس نے اپنی بہترین تصویریں پاگل خانے میں تخلیق کی تھیں، بالآخر اس نے ۳۷ برس کی عمر میں خودکشی کر لی۔

شاعری، تمثیل نگاری، موسیقی ، مصوری اور سنگ تراشی میں جنسی محرکات وعوامل شروع سے کارفرما رہے ہیں۔ جذبۂ عشق جنسی جبلت ہی کا پروردہ ہے، کیوں کہ ''بقول صوفیوں کے نامردی میں عشق نہیں ہوتا، اس کے لیے

رجولیت ضروری ہے۔'' فردوسی کے شاہنامے میں زال اور رودابہ کا افسانہ، ایلیڈ میں پیرس اور ہیلن کا عشق، کالی داس کے ناٹک میں وکرم اور اروسی کا پیار، طربیۂ خداوندی میں دانتے کا بیاطر یچے سے عشق، فاؤسٹ میں فاؤسٹ اور گریچن کا رومان، رومیو جولیٹ میں دو دشمن خاندانوں سے تعلق رکھنے والوں کا المناک پیار، ٹالسٹائے کی ''جنگ اور امن'' میں آندرے اور نتاشا کی محبت، ہیوگو کے ''نوترادم کا کبڑا'' میں کواسمیڈ و کی خانہ بدوش لڑکی سے بے پناہ محبت وغیرہ، قارئین کے ذہن وقلب پر جمی ہوئی خودغرضی اور منافقت کی پھپھوندی کو دور کرتی ہے اور وہ خود فراموشی کے جذبات سے سرشار ہوجاتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ان فن پاروں میں جنسی جبلت مرتفع ہو کر انسان کے تزکیۂ نفس اور رفعت احساس کا سبب بن جاتی ہے۔

شاعروں ، ناول نگاروں اور تمثیل نگاروں نے ہر طرح کے جنسی موضوعات کو برتا ہے۔ جنسی غلامی، ایذا کوشی، ایذا طلبی، مرد افگن عورتوں، حیوانیت، ہم جنسیت، معاشقۂ محرمات، نرگسیت ، زنانے مردوں ، مردانہ عورتوں، نوخیزوں کے ساتھ بڑی عمر کے لوگوں کے معاشقے وغیرہ، غرض کہ کوئی ایسا موضوع نہیں ہے جس سے ادب وفن کا دامن خالی ہو؛ مثلاً یوری پیڈیز کی تمثیل محرمات کے معاشقے پر مبنی ہے۔ شیکسپیئر کی تمثیلا ینٹونی کلیوپیٹرا کا مرکزی خیال جنسی غلامی ہے۔ عصمت لکھنوی زنانہ لباس پہن کر مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ الف لیلہ ولیلہ کی داستان میں دو لزبائی عورتوں کا

معاشقہ بیان کیا گیا ہے۔ بائرن نے اپنی ''جنسی کج رویوں'' کی سرگذشت لکھی تھی۔ ٹالسٹائے اپنی بیوی سے سخت متنفر تھا اور اپنے روزنامچے میں لکھتا ہے ''میں ایک غلیظ شہوت پرست بڈھا ہوں۔'' اواخر عمر میں ٹالسٹائے ازدواجی زندگی کو ''قانونی عصمت فروشی'' کہا کرتا تھا۔ اس کے عظیم ناول ''آنا کیرے نینا'' کا موضوع بھی یہی ہے۔ منٹو تو بے چارہ معصوم تھا، فحاشی کے لیے جو شدت اور انہماک درکار ہے، وہ اس میں مفقود تھا۔ شاید اسی لیے اس نے مثنوی میر درد کے بارے میں کہا تھا کہ ''شکر ہے کہ میں نے اپنی پیاس اور بھوکی خواہشات نفسانی کو پرچانے کے لیے ایسے اشعار نہیں لکھے...ایسی شاعری دماغی جلق ہے۔ لکھنے اور پڑھنے والوں دونوں کے لیے میں اسے مضر سمجھتا ہوں۔'' عصمت کے ہاں بقول دین محمد تاثیر، نوبلوغتی اضطراب ہے، ممتاز مفتی میں نکتہ پروری زیادہ ہے، البتہ بیدی کے یہاں جنسی بے چینی موجود ہے لیکن ان کے کئی افسانوں میں بھی غیر روحانی اور محض بدنی جنسی تعلق سے بیزاری کے تاثرات ہی نظر آتے ہیں۔ ان سے قطع نظر اردو ادب کا بیش قیمت سرمایہ اور عالمی ادب کا گراں قدر اثاثہ، اسی جنسی جبلت کے مرہون منت ہیں جس نے ان عظیم فن کاروں کو جہان نو خلق کرنے کے لیے اکسایا۔ ن۔م۔راشد نے ایک بار بڑی معقول بات کہی تھی کہ ''فحاشی کے وجود سے انکار کرنا گویا انسانیت کی یا زندگی کی ہر بنیاد سے انکار کرنا ہے، کیوں کہ فحاشی جس کا اپنا تعلق جنسیت سے ہے، انسان کے ساتھ لگی ہے بلکہ اس سے انسان کا

خمیر مایہ اٹھایا گیا ہے۔ اگر حضرت آدمؑ دانۂ گندم
نہ کھاتے تو ہم آپ شاید اب تک جنت میں ہی
جمائیاں لے رہے ہوتے۔'' (ص۹-۱۸)

تو یہ ہے بقول ابرار مجیب، علی اقبال کے 'ابتدائیہ' کا ''پورے کا پورا سرقہ۔'' میں سمجھ سکتا ہوں کہ ان کے الزام لگانے کے پس پشت یہ سوچ بھی کارفرما رہی ہوگی کہ سوشل میڈیا میں 'افواہ' کی بڑی قدر و قیمت ہے چونکہ وہاں ایسے معصوموں کا جم غفیر ہے جن کا کتاب اور مطالعہ سے دور دور کا واسطہ نہیں، لہٰذا 'بول دو، چیک کون کرتا ہے' والا فارمولا وہاں ہمیشہ کامیاب رہتا ہے۔ اسی زعم میں جناب ابرار مجیب عرف شرلاک ہومز صاحب نے علی اکبر ناطق کی فیس بک وال پر تال ٹھونک کر للکار دیا، ''اشعر سے کہیے کہ ابتدائی صفحات پر اپنے سرقے بھی شائع کرے، مواد میں دے دوں گا۔ آنکھیں تو حضرت علی کے طفیل کام کرنے لگیں، اس کے دماغ کے لیے بھی دعا فرمادیں کہ اس کی یادداشت بھی کام کرنے لگے۔'' یاوہ گوئی اور کردار کشی سے قطع نظر موصوف کو شاید نہیں لگا تھا کہ اشعر نجمی اتنا بڑا 'احمق' نکلے گا کہ وہ اس چیلنج کو قبول بھی کر لے گا اور ان سے مواد طلب کیے بغیر دونوں تحریریں اثبات کے صفحات پر شائع بھی کر دے گا۔ اس 'نوازش خسروانہ' پر کم از کم موصوف کو میرا شکریہ تو ادا کرنا ہی چاہیے۔

فیس بک کے شرلاک ہومز صاحب نے جو پیراگراف 'صرف' کہہ کر پیش کیا ہے اور جسے میرے پورے 'اداریہ' کا جواز بنا کر پیش کیا گیا ہے، اسے اہل علم و نظر پر چھوڑتا ہوں۔ جو شخص 'خبر' اور 'تبصرہ' کے درمیان حائل خلیجی فرق سے بھی لاعلم ہو، اسے کیا کہا جائے۔ متذکرہ پیراگراف میں کچھ ملکوں میں مروجہ اخلاقیات کی خبر دی گئی ہے جو آپ کبھی بھی اور کسی سے بھی حاصل کر سکتے ہیں، خبریں کسی کی میراث نہیں ہوتیں، اور اگر ہوتیں تو پھر 'گوگل' سے لے کر تمام میڈیا چور یا سارق کہلاتیں۔ مثلاً اگر کوئی یہ کہے کہ بینگ کاک میں 'سینڈوچ مساج' کافی مشہور ہے تو یہ خبر ہے جس کے لیے آپ کو نہ تو بینگ کاک جانے کی ضرورت ہے اور نہ مساج کرانے کی۔ ایسی خبروں کے حصول کے بہت سارے ذرائع ہوتے ہیں۔ ایک دوسری مثال لیجیے۔ مثلاً اگر کوئی یہ کہے کہ ''ابرار مجیب ایک افسانہ نگار ہیں''، تو یہ خبر ہے لیکن اگر کوئی یہ کہے کہ ''ابرار مجیب ایک واہیات افسانہ نگار ہیں'' تو یہ تبصرہ ہے۔

علی اقبال کے اسی 'ابتدائیہ' کو ہی لے لیجیے، مکمل ابتدائیہ مختلف النوع عالمی خبروں اور واقعوں سے بھرا پڑا ہے، ظاہر ہے کہ ہر واقعہ اور خبر کا علی اقبال نے مشاہدہ یا تجربہ تو نہیں کیا ہوگا، پھر ابرار مجیب کے نزدیک تو علی اقبال بھی سارق ٹھہرے چونکہ انھوں نے بھی ان معلومات کو حاصل کرنے کے لیے کسی نہ کسی 'سورس' کا استعمال تو کیا ہی ہوگا لیکن انھوں نے بھی اس خبر کا ماخذ بتانا ضروری نہیں سمجھا۔ لیکن سوال اٹھتا ہے کہ کیا اس طویل اداریے میں اشعر نجمی نے ان 'خبروں' پر تبصرہ کرتے ہوئے علی اقبال کے مؤقف کو لفظاً یا معناً استعمال کیا؟ اہل نظر کو چھوڑیے، ادب کا ایک ادنیٰ طالب علم بھی ان دونوں تحریروں کو پڑھ کر حضرت محتسب کا الزام

انھی کے منھ پر دے مارے گا، جیسا کہ فیس بک پر ان ہی کی 'وال' پر ان ہی کے دوست احسن عثمانی نے ایک چھوٹے سے کمنٹ کے توسط سے ان کی جہالت اور بدنیتی کو آئینہ دکھایا تھا۔ کمنٹ کچھ یوں تھا، ''مجھے بتائیں، کیا اشعر نجمی نے اسلوب چرایا ہے؟ کیا ہو بہو الفاظ نقل کیے ہیں؟ اور کیا علی اقبال کا مضمون زبان و بیان کے لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے؟ یہ تو اعداد و شمار ہیں جن سے ہر دوسرا شخص استفادہ کرتا ہے۔''

دلچسپ بات یہ ہے کہ علی اقبال اور میری تحریر کی سمت ہی مختلف تھی، اس لیے دونوں تحریروں میں لفظاً و معناً مماثلت تو دور کی بات، تصوراتی اور نظریاتی سطح پر بھی ان میں بعد المشرقین تھا۔ میرا اداریہ بنیادی طور پر 'ادب میں عریاں نگاری اور فحش نگاری' پر مکالمہ کرتا ہے، جب کہ علی اقبال کا ہدف 'معاشرے میں عریانیت اور فحاشی' ہے۔ علی اقبال نے اپنی تحریر میں ضمناً ادب اور فنون لطیفہ کا ذکر کیا ہے لیکن بہرحال وہ معاشرتی تناظر میں اس ایشو سے آخر تک مربوط رہے۔ اس کے برعکس معاشرتی تناظر کا استعمال میری تحریر میں ضمناً ہوا ہے اور میری دلچسپی کا مرکز اس 'مسئلہ' کو شعر و ادب کے پس منظر میں دیکھنے تک محدود رہا۔

لیکن جب کسی کو 'انگلی' صرف اس لیے کرنی ہو، تاکہ اپنا پرانا حساب کتاب برابر کیا جاسکے اور اپنے تعصّبات کو ٹھکانے لگایا جاسکے تو پھر دلیل و شواہد کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی، ورنہ کیا وجہ ہے کہ سراغ رساں صاحب 'اثبات' کے متذکرہ شمارے کے اداریے کے فوراً بعد والے صفحہ نمبر ۱۹ کا ذکر تک نہیں کرتے، جس پر میں نے علی اقبال اور ان کی کتاب کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے:

> شاید یہ شمارہ اس طرح نہ شائع ہو پاتا، اگر پاکستان کے معروف صحافی علی اقبال کی گراں قدر تالیف 'روشنی کم، تپش زیادہ' پر میری نظر نہ پڑی ہوتی، جس میں انھوں نے فحاشی کے موضوع پر بہت سی تحریروں کو یکجا کردیا ہے۔ یہ اردو میں اپنے موضوع کا پہلا اور بڑا جامع انتخاب ہے۔ میں نے اس کتاب سے کافی استفادہ کیا ہے جس کے لیے میں صاحب کتاب کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

لیکن ہٹ دھرمی اور بدنیتی بھی آخر کوئی چیز ہوتی ہے۔ اس لیے اگر میرے طویل اداریے کا ایک چار سطری پیراگراف جو خبروں پر مشتمل تھا اور جن تک آپ کی رسائی 'فنگر ٹپس' کی ایک خفیف حرکت کی مرہون منت ہوتی ہے، ان خبروں سے استفادہ اگر 'سرقہ' ہے تو چلیے تسلیم کرلیتا ہوں۔ اگر اس سے ابرار مجیب کا 'فرسٹریشن' دور ہوتا ہے تو یہی سہی، بلکہ ایک قدم اور آگے بڑھ کر آپ کے مصاحب 'مغ بچے' کے اس الزام کو بھی بخوشی اپنے سر لے لیتا ہوں کہ ''فاروقی صاحب میرا اداریہ لکھتے تھے'' بلکہ ممکن ہے کہ اب بھی لکھتے ہوں، میں تو یہ بھی تسلیم کرلیتا ہوں کہ گذشتہ شمارے میں فاروقی صاحب کے انگریزی مضمون کے خلاف جو میرا مضمون شامل تھا، وہ بھی فاروقی صاحب نے ہی اپنے خلاف لکھا تھا، اس کے علاوہ میری آئی ڈی سے میری فیس بک وال پر بھی فاروقی صاحب ہی لکھا کرتے ہیں بلکہ یہ تحریر بھی فاروقی نے مجھے املا کرائی ہے۔ اب میرے اتنے برے دن تو کم از کم نہیں آئے کہ ان مغ بچوں کو صفائی دیتا پھروں جو فاروقی کی فکر اور اسلوب تک سے آج تک واقف نہ ہو پائے، یہ صورت حال اس وقت زیادہ قابل رحم ہو جاتی ہے جب مغ بچہ ایک مرحوم

رسالے کا ایسا مدیر رہ چکا ہو جو ڈسٹ بین میں پڑی ظفر اقبال کی ایک سو نظمیں چھاپ کر بھی نہ اپنا اقبال بلند کر پایا اور نہ اپنے پرچے کو ظفریاب۔

بہرحال، میں خود کو نفس موضوع تک ہی محدود رکھوں گا اور اپنے خلاف دو مرحوم رسائل کے مدیران کی مورچہ بندی، ان کے ذاتی حملوں، یاوہ گوئی اور کردار کشی پر کوئی تبصرہ کرنا نہیں چاہتا، کیوں کہ بانجھ عورتوں کی نفسیات جانتا ہوں کہ وہ کس طرح ہری بھری عورتوں کو دیکھ کر اپنی انگلیاں نفرت سے چٹخاتی ہیں، ان سے بات بے بات الجھتی ہیں، ان کے بچوں کے خلاف جادو ٹونے کرتی ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اس لیے میں ابرار مجیب سے بھی یہ دریافت نہیں کروں گا کہ انھوں نے اپنے پرچہ 'راوی' (جو دو شماروں کے بعد بند ہوگیا) کا نام ۱۹۷۳ میں گورنمنٹ کالج، لاہور سے نکلنے والے رسالے کے نام پر ('راوی') کیوں رکھا، جس کے مدیر وحید رضا بھٹی تھے؟ یہ استفادہ تھا یا سرقہ؟ اس لیے نہیں پوچھوں گا کہ جب وہ اپنا قلمی نام رکھنے کے لیے بھی شمس الرحمٰن فاروقی کی ہدایت کے صرف اس لیے محتاج ہوں کہ انھیں اپنا ایک افسانہ کسی بھی قیمت پر 'شب خون' میں چھپوانا تھا، اور 'ارمان شباب' سے 'ابرار مجیب' بننے میں انھوں نے ذرہ برابر بھی تاخیر نہ کی ہو تو بھلا رسالہ کیا چیز ہے؟ اگر وہ اپنے پرچے کا نام 'اثبات' بھی رکھ لیتے تو مجھے کوئی حیرت نہ ہوتی۔ میں ابرار مجیب سے یہ بھی نہیں پوچھوں گا کہ اگر 'اثبات' انھیں اتنا ہی عزیز ہے تو وہ اس کا ارتباطی فقرہ (Tagline) یا نعرہ ''ادب کی مثبت اور آفاقی قدروں کا ترجمان'' (پندرہ شمارہ نکلنے اور پانچ سال تعطّل کا شکار رہنے کے بعد اب اس نعرے میں 'زندگی' کا اضافہ کردیا گیا ہے) کا چربہ کر کے اپنے مرحوم رسالہ 'راوی' کا نعرہ ('فکشن کی اعلیٰ قدروں کا ترجمان) بنانے کی کیا ضرورت تھی، مجھ سے مانگ لیا ہوتا، میں انھیں تحفتاً دے دیتا۔

میں ابرار مجیب کا مزید 'قیمتی وقت' ضائع نہیں کرنا چاہتا جو وہ فیس بک پر لوگوں کی تفریح کرانے اور اپنی ناکامیوں اور محرومیوں کا جشن منانے میں بے دریغ خرچ کرتے چلے آئے ہیں۔ میں ان کی اس حاسدانہ رائے کا بھی جواب دینا ضروری نہیں سمجھتا کہ اشعر نجمی منفی ذہنیت کا حامل ہے اور لوگوں کی 'پگڑیاں' اچھالنے میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اس کا جواب صلاح الدین درویش صاحب نے انھیں اسی وقت دے دیا تھا، فی الحال اسی پر اکتفا کریں:

> اشعر نجمی مزے کے آدمی ہیں، انار کی ان کے رگ و پے میں ہے اور مجھے یہی ادا پسند ہے۔ مثبت ہونا منفی ہونے سے کہیں ارذل ہے، کیونکہ مثبت لوگ لکیر کی فقیری میں بزرگوں کے کاسہ لیس بنے رہتے ہیں ان پر سوالات اٹھانے کی بجائے ان کے متون کے پروہت پنڈت اور واعظ بن جاتے ہیں۔ ان کے اپنے حصے کی روشنی ماہ و سال میں بجھتی چلی جاتی ہے۔ مستعار دانش پر فنکاریاں جمانے سے کہیں افضل ہے کہ اپنے مدار کی شخصی ڈگڈگی خود بجا کر برا ہی سہی تماشا لگالیا جائے۔ مثبت سوچ ذہنی آزادی سلب کر لیتی ہے۔ یہ بات میں انٹیلیکچول ڈسکورس میں کر رہا ہوں۔

بہرحال، میں بھی غالب کی طرح اس بات پر افسردہ ہوں کہ 'تماشہ نہ ہوا'۔

مشتے نمونہ از خروارے

کچھ جعلی کتابوں کے بارے میں

(۱) 'صراط مستقیم معروف و سیدھا راستہ' تمنا عمادی مجیبی پھلواری نے تصنیف کی اور اسے عمادالدین قلندر پھلواری سے منسوب کردیا۔ اسے قاضی عبدالودود کے رسالہ 'معیار' پٹنہ بابت ۱۹۳۶ء میں شائع کرادیا۔ مالک رام صاحب نے 'کربل کتھا' کے مقدمے میں صفحہ ۲۴ پر اس کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے (مالک رام) رسالہ 'آج کل' اردو تحقیق نمبر اگست ۱۹۶۷ء میں اپنے مضمون 'مخطوطات، تلاش، قرأت، ترتیب' میں صفحہ ۱۳ پر اس رسالے کی قلعی کھول دی ہے، اس کے ترقیمے میں 'مادری زبان' کا لفظ لکھ دیا ہے۔ اس سے پکڑے گئے یہ لفظ انگریزی Mother Tongue کا ترجمہ ہے اس زمانے میں ہو ہی نہیں سکتا تھا۔

(۲) عبدالباری آسی نے غالب کے نام سے چھبیس غزلیں تصنیف کیں ان میں سے کچھ کو پہلے 'نگار' لکھنؤ میں شائع کیا، بعد میں اپنی مکمل 'شرح کلام غالب' صدیق بک ڈپو، لکھنؤ ۱۹۳۱ء میں شائع کردیا۔

(۳) محمد اسماعیل رسا گوالیاری نے 'نادر خطوط غالب' کے نام سے مجموعہ شائع کیا۔ اس کی قلعی کھولی مالک رام نے اپنے مضمون 'نادر خطوط غالب پر ایک نظر' رسالہ 'جامعہ'، دلّی، بابت ۱۹۴۲ء نیز قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون 'نادر خطوطِ غالب' مشمولہ 'معاصر' پٹنہ جنوری ۱۹۴۳ء میں۔

(۴) ضلع گجرات پنجاب پاکستان میں سلسلہ قادریہ کی ایک شاخ 'نوشاہیہ' ہے جس کے بانی حاجی محمد نوشہ تھے، ان سے دو کتابیں منسوب کردی گئیں جن کی پول خورشید احمد خاں (نبیرہ محمود شیرانی) نے اپنے مضمون 'حاجی محمد نوشہ سے منسوب اردو کلام کی حقیقت' مشمولہ اورنٹیل کالج میگزین شمارہ خاص سلسلہ جشن جامعہ پنجاب ۱۹۸۲ء میں کھولی۔ جمیل جالبی نے 'تاریخ ادب اردو' جلد اول، صفحہ ۶۲۶ پر لکھا ہے کہ قدیم تواریخ میں حاجی نوشہ کے صاحب تصنیف ہونے کا کسی نے ذکر نہیں کیا۔ بہرحال ذیل کی دو چیزیں ان کے نام سے شائع کی گئیں۔ (۱) مثنوی 'گنج الاسرار' شرافت نوشاہی نے ۱۳۸۴ھ میں شائع کی، اس میں ایک سو نو شعر ہیں۔ خورشید احمد خاں نے میر پور (آزاد کشمیر) کے شیخ غلام محی الدین کی مثنوی 'گلزار فقر' (۱۱۳۱ھ) کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ 'گنج الاسرار' میں 'گلزارِ فقر' کے ساٹھ سے زائد اشعار لے لیے گئے ہیں۔ (۲) شرافت

نوشاہی نے ۱۹۷۴ء میں حاجی نوشہ سے منسوب کتاب 'انتخاب گنج شریف' شائع کی۔ اس کا مقدمہ پروفیسر محمد اقبال مجددی نے لکھا۔ مقدمے میں اطلاع دی گئی ہے کہ 'گنج شریف' میں اردو کے چوبیس سو اور پنجابی کے چار ہزار اشعار شامل تھے، 'انتخاب' صرف اردو اشعار پر مشتمل ہے۔ خورشید احمد خاں نے غیر مطبوعہ شعری مجموعوں کی چھان بین کر کے ثابت کیا ہے کہ یہ فقیر غلام محی الدین قادری المعروف بہ نوشہ ثانی کا کلام ہے، اس میں جہاں جہاں نوشہ ثانی کا ذکر تھا، ان اشعار کو حذف کردیا ہے یا ترمیم کردی گئی ہے۔

(۵) میری کتاب 'اردو مثنوی شمالی ہند میں' کی طبع اول کا صفحہ ۴۷۵، ۴۷۶ دیکھیے۔ انجمن ترقی اردو ہند میں غلام حسین بخشی کی مثنوی 'معدن یاقوت' تصنیف ۱۲۲۱ھ ہے، اسی کو قدرے مختصر کر کے محمد ناصر خاں رام پوری نے 'نسخہ یاقوت' کے نام سے اپنی تصنیف بنالیا اس کی تاریخ تصنیف ۱۲۳۳ھ ہے۔ اس کا نسخہ رضا لائبریری میں ہے، غلام حسین بخشی کا تعلق بھی رام پور سے ہے۔

(۶) یہ آپ کو معلوم ہے کہ 'اردو تحقیق اور مالک رام' نامی کتاب پر مرتب کا نام فرضی ہے۔ اس کے اصلی مرتب کوئی دوسرے صاحب ہیں۔

گیان چند جین

['ہماری زبان'، دہلی، ۲۲ اکتوبر ۱۹۸۶ء]

کتابوں کا کاروبار اور جعل سازیاں

کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ کوئی مشہور مصنف اپنے کسی ہم عصر کے نام سے لکھتا ہے؛ اگرچہ ایسا کرنے میں دوسری مصلحتیں بھی ہوسکتی ہیں لیکن عام طور پر مالی مصلحت کارفرما ہوتی ہے۔ بعض مشہور شاعر اپنا کلام فروخت کیا کرتے تھے۔ مولانا محمد حسین آزاد نے مصحفی کے بارے میں لکھا ہے: ''ان کی مشاقی اور پُرگوئی کو سب تذکروں میں تسلیم کیا ہے۔ سن رسیدہ لوگوں کی زبانی سنا کہ دو تین تختیاں پاس دھری رہتی تھیں۔ جب مشاعرہ قریب ہوتا تو ان پر اور مختلف کاغذوں پر طرح مشاعرے میں شعر لکھنے شروع کرتے تھے اور برابر لکھتے جاتے۔ لکھنؤ شہر تھا، عین مشاعرے کے دن لوگ آتے۔ ۸ سے ۹ تک اور جہاں تک کسی کا شوق مدد کرتا وہ دیتا۔ یہ اس میں سے ۹۔۱۱۔۲۱ شعر کی غزل نکال کر حوالے کردیتے ان کے نام کا مقطع کردیتے تھے اور اصل سبب کمزوری کا یہ تھا کہ بڑھاپے میں شادی بھی کی تھی۔ چنانچہ سب سے پہلے تو ایک سالا تھا۔ وہ شعر چن کر لے جاتا۔ پھر سب کو دے لے کر جو کچھ بچتا وہ خود لیتے اور اس میں کچھ نون مرچ لگا کر مشاعرہ میں پڑھ دیتے۔ وہی غزلیں دیوانوں میں لکھی چلی آتی ہیں بلکہ ایک مشاعرہ میں، جب شعروں پر بالکل تعریف نہ ہوئی تو انھوں نے تنگ ہوکر غزل زمین پر دے ماری اور کہا کہ روئے فلاکت سیاہ جس کی بدولت کلام کی یہ نوبت پہنچی ہے کہ اب کوئی سنتا بھی نہیں۔ اس بات کا چرچہ ہوا تو یہ عقدہ کھلا کہ ان کی غزلیں بکتی ہیں۔ اچھے اچھے شعر تو لوگ لے جاتے ہیں، جو رہ جاتے ہیں وہ ان کے حصے میں آتے ہیں۔

مصحفی کے متعلق آزاد کی یہ روایت درست ہو یا نہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ ایسا ہوتا تھا بلکہ آج بھی بعض اساتذہ فن کی آمدنی کا یہ ذریعہ ہے۔ بعض بادشاہ اور امرا کسی مشہور شاعر کو اپنا استاد بناتے تھے۔ یہ استاد دربار میں حاضر رہتا اور ان کے کلام پر اصلاح دیتا۔ اگر یہ لوگ موزوں طبع نہ ہوتے تو استاد ان کے نام سے شعر کہہ کر دیتا۔

مہربان خاں رند نواب فرخ آباد کے دیوان تھے۔ انھیں شعر و شاعری کا بہت شوق تھا اور میر سوز سے تلمذ تھا۔ رند کا دیوان ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کی لائبریری میں محفوظ ہے۔ اس دیوان میں وہ تمام غزلیں ہیں، جو میر سوز کے دیوان میں بھی شامل ہیں، غالباً میر سوز نے رند کو غزلیں کہہ کر دی تھیں لیکن جب ان سے علیحدگی اختیار کی تو وہ تمام غزلیں اپنے دیوان میں شامل کرلیں، چونکہ عام طور پر ایسا ہوتا رہا ہے کہ بادشاہ یا نواب کو استاد کلام کہہ کر دیتا تھا، اس لیے بعض ایسے بادشاہوں اور نوابوں کا کلام بھی ان کے استاد سے منسوب کردیا گیا جو واقعی خود شاعر تھے۔ اس کی مثال ذوق اور بہادر شاہ ظفر ہیں، محمد حسین آزاد ذوق کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں: ''کئی مخمس تھے، کئی رباعیاں تھیں، صدہا تاریخیں تھیں مگر تاریخوں کی کمائی بادشاہ (بہادر شاہ ظفر) کے حصہ میں آئی، کیونکہ بہت بلکہ کل تاریخیں انھیں کی فرمائش سے ہوئیں اور انھی کے نام سے ہوئیں۔ مرثیہ سلام کہنے کا انھیں موقع نہیں ملا۔ بادشاہ کا قاعدہ تھا کہ شاہ عالم اور اکبر شاہ کی طرح محرم میں کم سے کم ایک سلام ضرور کہتے۔ شیخ مرحوم بھی اسی کو اپنی سعادت اور عبادت سمجھتے تھے۔ ہزاروں گیت، ٹپے، ٹھمریاں، ہولیاں کہیں وہ بادشاہ کے نام سے عالم میں مشہور ہیں۔ ڈاکٹر اسلم پرویز کا خیال ہے کہ یہ آزاد کی اپنے استاد سے محض عقیدت ہے ورنہ ظفر ایک قدرالکلام شاعر تھے۔ آزاد نے اپنے استاد کی عظمت میں اضافہ کرنے کے لیے یہ واقعات بیان کیے تھے۔ حالی کو غالب سے تلمذ تھا وہ آزاد سے پیچھے کیوں رہتے۔ انھوں نے بھی غالب اور ظفر کے متعلق یہ روایت بیان کردی کہ ''ناظر حسین مرزا مرحوم کہتے تھے کہ ایک روز میں اور مرزا صاحب دیوان عام میں بیٹھے تھے کہ چوبدار آیا اور کہا کہ حضور نے غزلیں مانگی ہیں۔ مرزا نے کہا ذرا ٹھہر جاؤ اور اپنے آدمی سے کہا پالکی میں کچھ کاغذ رومال میں بندھے ہوئے رکھے ہیں وہ لے آؤ۔ وہ فوراً لے آیا۔ مرزا نے اس کو کھولا تو اس میں سے آٹھ نو پرچے جن پر ایک ایک دو دو مصرعے لکھے ہوئے تھے، نکالے اور اسی وقت دوات قلم منگوا کر ان مصرعوں پر غزلیں لکھنی شروع کیں اور وہیں بیٹھے بیٹھے آٹھ یا نو غزلیں تمام و کمال لکھ کر چوبدار کے حوالہ کیں۔ ناظر مرحوم کہتے تھے کہ تمام غزلوں کو لکھنے میں ان کو اس سے زیادہ دیر نہیں لگی کہ ایک مشاق استاد چند غزلیں صرف کہیں کہیں اصلاح دے کر درست کردے۔ جب چوبدار غزلیں لے کر چلا گیا تو مجھ سے کہا کہ حضور کی کبھی کبھی کی فرمائشوں سے سبکدوشی ہوئی۔''

ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے مختلف دلائل سے ثابت کیا ہے کہ ظفر کا بیشتر کلام ذوق کا کہا ہوا ہے جب کہ ڈاکٹر اسلم پرویز کا خیال ہے کہ ''ممکن ہے ذوق نے (کلام ظفر پر) بہت زیادہ اصلاح دی ہو...... لیکن کلیات ظفر کا وہ حصہ جو قابلِ اعتنا ہے۔ یقیناً ظفر کا کہا ہوا ہے۔''

ایسے متن پر کام کرتے ہوئے متنی نقاد کو پوری احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اسی ضمن میں وہ

تصنیفات بھی آتی ہیں جو استاد اپنے شاگردوں کے نام سے لکھتا ہے۔ اس کے محرکات عام طور پر دو ہوتے ہیں۔ ایک تو استاد کو اپنی اپنی تعریف و توصیف مقصود ہوتی ہے۔ اگر وہ تصنیف کی اشاعت اپنے نام سے کرے تو اپنی تعریف خلاف تہذیب ہوگی۔ اس لیے وہ شاگرد کے نام سے اپنی تعریف کرتا ہے۔ اس کی مثال 'گلستان سخن' ہے جو امام بخش صہبائی نے اپنے شاگرد مرز قادر بخش صابر کے نام سے لکھی تھی۔ اس کا ثبوت غالب منشی ذکاء اللہ اور عبدالغفور نساخ جیسے ذمہ دار لوگوں کے بیانات ہیں۔

دوسرا محرک ادبی معرکہ ہوتا ہے۔ عام طور پر مشہور شاعر اپنے شاگرد کے نام سے حریف کی ہجو یا ادبی معرکے سے متعلق کوئی تصنیف لکھتا ہے، اس سے دو مقصد ہوتے ہیں: ایک تو شاگرد کے نام سے اپنی تعریف، اور دوسرے حریف کی باتوں کا جواب۔ قاطع برہان کے ادبی معرکے میں غالب نے اپنے شاگرد میاں دار خاں سیاح کے نام سے 'لطائف غیبی' لکھی تھی۔

بعض لوگوں کے لیے نایاب کتابیں جمع کرنا ایک دلچسپ مشغلہ ہوتا ہے، اس لیے قلمی یا نایاب مطبوعہ کتابوں کی مانگ ہمیشہ بہت زیادہ رہی ہے۔ لوگوں کے اسی شوق سے فائدہ اٹھا کر پرانی کتابوں کے کاروبار کرنے والوں نے طرح طرح کی جعلسازیاں کی ہیں۔ یہاں میں چشتیہ سلسلے کی کچھ کتابوں کا ذکر کروں گا۔ اس سلسلے کی صرف ایک کتاب 'فوائد الفواد' ہے جو ہر طرح کے شک و شبہ سے بالاتر ہے۔ یہ شیخ نظام الدین اولیاء کے ملفوظات ہیں جو ان کے ایک مرید امیر حسن سنجری نے ۷۰۷ھ اور ۷۲۱ھ کے درمیان لکھے ہیں۔ امیر حسن لکھتے ہیں کہ شیخ نظام الدین اولیاء نے کبھی کوئی کتاب نہیں لکھی۔ ایک صحبت کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرتے ہیں کہ ''ایک دوست تشریف رکھتے تھے، انھوں نے کہا کہ اودھ میں ایک صاحب نے مجھے ایک کتاب دکھائی تھی۔ کہتے تھے کہ اس کے مصنف آپ ہیں شیخ صاحب نے جواب دیا، وہ شخص غلط کہتا تھا میں نے کبھی کوئی کتاب نہیں لکھی۔ آگے چل کر امیر حسن لکھتے ہیں کہ شیخ نظام الدین نے کہا، ''نہ میں نے کوئی کتاب لکھی، نہ شیخ الاسلام فریدالدین نے، نہ شیخ الاسلام قطب الدین نے، نہ خواجگان میں سے کسی نے اور نہ میرے سلسلے کے پہلے کسی بزرگ نے۔''

ان اقتباسات سے ثابت ہوتا ہے کہ چشتیہ سلسلے کے کسی بزرگ نے کبھی کوئی کتاب نہیں لکھی لیکن اس سلسلے سے متعلق مندرجہ ذیل کتابیں ہندوستان میں ملتی ہیں۔

(۱) 'انیس الارواح': اس کا مصنف شیخ معین الدین اجمیری کو بتایا گیا ہے جس میں شیخ صاحب اپنے مرشد شیخ عثمان ہارونی کی زندگی کے حالات بیان کیے ہیں۔

(۲) 'دلیل العارفین': یہ کتاب شیخ قطب الدین بختیار کاکی سے منسوب ہے جس میں شیخ صاحب نے اپنے پیر و مرشد معین الدین اجمیری کے ملفوظات قلم بند کیے ہیں۔

(۳) 'فوائد السالکین': اس کے مصنف شیخ فرید الدین مسعود بتائے جاتے ہیں۔ اس میں شیخ قطب الدین بختیار کاکی کے ملفوظات لکھے گئے ہیں۔

(۴) 'اسرار الاولیاء': مولانا بدر الحق سے منسوب ہے اور شیخ فرید گنج شکر کے ملفوظات ہیں۔

(۵) 'راحت القلوب': اس کے مصنف شیخ نظام الدین اولیاء کو بتایا گیا ہے۔ اس میں شیخ فرید گنج شکر کے ملفوظات قلم بند کیے گئے ہیں۔

(۶) 'افضل الفوائد': امیر خسروؒ سے منسوب ہے اور نظام الدین اولیا کے ملفوظات تحریر کیے گئے ہیں۔

(۷) 'مفتاح العاشقین': شیخ محبّ اللہ کو اس کا مصنف بتایا گیا ہے اور شیخ نصیر الدین محمود کے ملفوظات ہیں۔

(۸) 'دیوان قطب الدین بختیار کاکی':

(۹) 'تذکرۃ الاولیاء': شیخ فرید الدین عطار سے منسوب ہے۔

پروفیسر محمد حبیب نے ثابت کیا ہے کہ یہ تمام کتابیں جعلی ہیں۔ ان میں سے کسی کتاب کا چشتیہ سلسلے کے بزرگوں سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کتابوں کے لکھنے کا کوئی مذہبی یا سیاسی مقصد نہیں، کتابوں کا کاروبار کرنے والوں نے معمولی صلاحیتوں کے لوگوں سے یہ کتابیں لکھوائی ہیں۔

خلیق انجم

['متنی تنقید'، الجمعیۃ پریس دہلی مارچ ۱۹۶۷ء ص: ۱۱۸-۱۲۵]

منٹو سرقہ باز تو نہیں تھا لیکن......

''ہاں! منٹو سرقے کی واردات میں ملوث تو نظر نہیں آتا لیکن خود اپنے معاشی حالات اور شراب نوشی کی وجہ سے وہ ذہنی طور سے آخری عمر میں اتنا بنجر ہو گیا تھا کہ ان افسانوں کو جو اصلاح کی غرض سے اس کے پاس آتے تھے، اپنے نام سے شائع کرا دیتا تھا۔ سماج سے بغاوت کا یہ انداز منٹو کے لیے باعث ندامت ہے۔ لیکن واٹسن! کائنات کے بہت بڑے سماجی حصے کی تعمیر ہی اسی انداز پر ہوئی ہے کہ ہر استحصال کرنے والا طبقہ اپنے استحصال کے جواز کے لیے معاشرے کی عدم مساوات کی نہیں بلکہ معاشرے کی فطرت کو جواز بناتا ہے۔''

''واٹسن! منٹو پر سرقے کا الزام تو ہم اس وقت رکھتے جب کہ کسی اور کے شائع شدہ افسانے یا کہانی کو منٹو دوبارہ اپنے نام سے شائع کراتا لیکن اس کے برعکس منٹو ایک باغی کے انداز میں دوسروں کی تخلیق کو غصب کرتا نظر آتا ہے۔ وہ بھی اپنی سماجی اور معاشی بدحالی کی بنا پر۔ لہٰذا ہم منٹو کو غاصب تو کہہ سکتے ہیں لیکن سرقے باز قرار نہیں دے سکتے۔ محض اس لیے کہ موپساں اور چیخوف کا اثر قبول کرنے کا اقرار منٹو نے کیا ہے۔''

''ہومز! کیا تم اس الزام کا ثبوت دے سکتے ہو؟''

''کیوں نہیں پیارے واٹسن۔'' یہ کہہ کر ہومز اٹھا اور الماری سے ایک کتاب نکال کر لایا اور کہنے لگا: ''لو، منٹو میموریل سے شائع ہونے والی کتاب 'منٹو میرا دوست' کے صفحہ ۸۱ سے ۸۵ تک کے صفحات کا

مطالعہ کرلو۔'' یہ کہہ کر کتاب میرے ہاتھ میں دے دی۔ میں نے پڑھنا شروع کیا، مختصراً یہ لکھا تھا:

''نگر نگر کے فسانے' جس کا مقدمہ احمد ندیم قاسمی نے لکھا تھا۔ افسانوں کے اس مجموعے کو مصنف نے منٹو کو بھی دیکھنے کے لیے دیا اور جب ایک دن مصنف منٹو سے ملنے گیا تو کیا دیکھتا ہے کہ اس کے افسانوں میں ایک افسانہ منٹو کے پاس نقل کر کے رکھا ہوا ہے اور باہر جانے کی تیاری میں مصروف ہے۔ جب مصنف نے منٹو سے اس کی اس حرکت کے بارے میں پوچھا تو منٹو نے جواب دیا: ''یار کیا کیا جائے، کچھ لکھا نہیں ہے اور پینے کے لیے پیسے نہیں ہیں۔ سوچا کہ تمھارا افسانہ ہی ٹھکانے لگا آئیں۔ منٹو کا نام چلتا ہے، چاہے کسی کی بھی چیز ہو، منٹو کا نام ہو تو منٹو کے نام پر بک جائے گا۔''

میں حیرانی سے ہومز کی طرف دیکھ رہا تھا کہ فوراً میرے کانوں میں منٹو کی آواز آئی، ''واٹسن! میں نے جو بھی کیا، وہ غصب کی فہرست میں آتا ہے اور نہ سرقے کی۔ ہاں زیادتی کہہ سکتے ہو۔ سو اس کا حق تم کو نہیں، محمد اسداللہ کو ہے۔''

میں نے ہومز سے کہا، ''تم نے سنا منٹو کیا کہہ رہا ہے؟''

''ہاں واٹسن میں نے سنا لیکن سوال یہ ہے کہ اگر منٹو کا افسانہ اس طرح شائع ہوتا تو اس کا ردعمل کیا ہوتا؟''

سعید ہمایوں

['عالمی ڈائجسٹ'، جرائم نمبر، کراچی، ماہ مئی ۱۹۶۹ء]

ٹیگور کی 'گیتا نجلی' اور علیؓ

''ہومز! باوجود یہ کہ مشرقی ادب میں چند سرقے باز موجود ہیں لیکن تم کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ مشرق میں رابندر ناتھ ٹیگور جیسے عظیم ادیب بھی موجود ہیں، جن کو 'گیتا نجلی' پر نوبل پرائز ملا۔''

میری بات سن کر ہومز نے بے ساختہ قہقہہ بلند کیا، ''عزیز دوست واٹسن، شاید تم کو یہ جان کر دکھ ہوگا کہ ٹیگور خود سرقہ باز تھا۔ 'گیتا نجلی' میں علی بن ابی طالب کی بیشتر دعائیں شامل ہیں۔ رہا نوبل پرائز کا مسئلہ تو اس سلسلے میں تمھاری معلومات کے لیے عرض کر دوں کہ نوبل پرائز کمیٹی کی اکثریت ان لوگوں پر مشتمل ہے جو آفاقی ادب سے ناواقف ہیں۔ ٹیگور کو نوبل پرائز دینے کی وجہ 'گیتا نجلی' نہیں بلکہ ٹیگور کے وہ خطوط تھے جن سے اس کی کمیونسٹ دشمنی ظاہر تھی، بالکل اسی طرح جس طرح بورس پاسترناک کو ڈاکٹر زواگو پر اس لیے انعام دینے کا اعلان کیا گیا کہ کتاب کا مرکزی خیال ''سرخ انقلاب کے خلاف ہے۔'' ......

سعید ہمایوں

['عالمی ڈائجسٹ'، جرائم نمبر، کراچی، ماہ مئی ۱۹۶۹ء]

جاسوسی ناول کی جاسوسی

ادبی حیثیت سے یہ بات یقیناً بڑی خوش آئند ہے کہ وہ لوگ جنھیں خدا نے صلاحیتیں عطا کی ہیں وہ مغربی یا مشرقی، قدیم یا جدید اہل قلم کی کاوشوں کا مطالعہ کرنے کے بعد اپنے دلوں میں ایک تحریک سی پائیں، ان کی قوت فکر جنبش میں آئے، وہ بھی کچھ کریں اور کوئی چیز پیش کریں۔ علمی اور ذخیروں میں اضافے اسی طرح ہوتے ہیں اور اسی طرح ہوئے ہیں: مگر ہمارے یہاں جب کبھی ایسا ہوا، کسی نے کوئی تصنیف پیش کی تو بہت دھوم مچی، مقبولیت بڑھی، مصنف کو اس کے چاہنے والوں نے بڑھ بڑھ کے داد دی، زبان وادب نے اچھی اچھی توقعات اس سے وابستہ کیں، پھر اچانک ہی جیسے کوئی حجاب تھا کہ اٹھ گیا، کوئی نقاب تھی کہ گر پڑی اور اب جو مڑ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوا کہ وہ تصنیف؟ ارے نہیں، وہ تصنیف کہاں تھی؟ وہ تو چربہ تھی کسی اور مصنف کی کاوشوں کا۔ تو اس وقت بڑی سخت چوٹ لگتی ہے دل کو۔ اور صرف چوٹ ہی نہیں لگتی، اس کے اثرات دور دور تک جا پہنچتے ہیں۔

'نیلی چھتری' کا بھی یہی حال ہوا۔ وہ ظفر عمر بی اے علیگ کی تصنیف نہ نکلی۔ ان کا بہرام آرسین لوپن تھا، اور 'شاہان دہلی کا خزانہ' بھی دراصل شاہان فرانس کا خزانہ تھا۔ اس کتاب کا اصل مصنف موریس لیبلانک تھا جس نے آرسین لوپن کے حیرت انگیز کارناموں کا مشہور ناول 'شاہی خزانہ' لکھا تھا اور یہ 'نیلی چھتری' اسی شاہی خزانہ کا ترجمہ۔ یہ 'شاہی خزانہ' تیرتھ رام فیروز پوری کا ترجمہ کردہ بازار میں موجود ہے۔ تیرتھ رام فیروز پوری نے بے شمار کتابوں کو، ناولوں کو انگریزی سے اردو میں منتقل کیا ہے اور ان کے ترجمے اردو زبان کے ذخیرے میں مفید اضافہ ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہی تھی کہ انھوں نے ترجمے کو ہمیشہ ترجمہ کہا۔ جب کبھی اردو زبان کی ایسی کوئی تاریخ لکھی جائے گی جس میں اردو کتابوں کی باقاعدہ اور اصولی تفصیل درج ہو تو ترجموں کے باب میں تیرتھ رام فیروز پوری کا نام بڑے احترام کے ساتھ اور بے تکلف لکھا جائے گا۔ مگر 'نیلی چھتری'، 'ترغیبات جنسی'، 'ضدی' اور اس قسم کی دوسری اور کتابوں کے بارے میں یہ سوچنا پڑے گا کہ ان کو کس خانے میں رکھا جائے۔ یا ان کے لیے کون سا نیا خانہ وضع کیا جائے۔ کیوں کہ یہ کتابیں ترجمے تو ہیں مگر ترجمے کے نام سے ان کو پیش نہیں کیا گیا بلکہ 'اپنی تصنیف' قرار دیا گیا اور صاف اڑا لیا گیا۔

سید حسن مثنیٰ ندوی

['چہ دلاوراست'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۸۷-۸۸]

احتشام حسین کا ایک مضمون

یہ دستاویز کرائسٹ چرچ کالج، کانپور کی ہے۔ آج اسی مشہور کالج کا خاصہ ضخیم میگزین ہمارے سامنے ہے۔ یہ اس کی ۵۶ ویں جلد کا دوسرا شمارہ ہے۔ اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کالج کتنا قدیم ہے اور کب سے اس کا میگزین نکل رہا ہے۔ کانپور خود ایک ایسا شہر ہے جس کو مختلف حیثیتوں سے علمی اور ادبی دنیا میں خاص

شہرت حاصل رہی ہے۔ ندوۃ العلما جیسی فکری تحریک کا آغاز اسی سرزمین سے ہوا تھا، پھر خونریز معرکۂ حق و باطل کا سلسلہ شروع ہوا تو وہ بھی یہیں سے ہوا جس نے اب سے پینتالیس سال قبل ملکی سیاست کے انداز میں یکسر انقلابی رنگ پیدا کر دیا۔ یہ حسرت موہانی کا شہر ہے، اور حسرت موہانی نظم ونثر ہی میں نہیں، حق و صداقت اور دیانت کا ایک نمونہ اس دور میں رہے ہیں، دیا نرائن نگم کا مشہور رسالہ 'زمانہ' پچاس سال تک اسی شہر سے سارے برعظیم میں شعر وادب کا نور پھیلاتا رہا ہے، یہ شہر علما، زعما اور ادیبوں، شاعروں کا مرکز پہلے بھی تھا اور آج بھی ہے۔ لیکن اسی کانپور میں ایک حیرت انگیز واقعہ رونما ہوا، اس حیرت انگیز واقعے یا حادثے کی داستان کرائسٹ چرچ کالج، کانپور کا میگزین ہے۔

اس کالج میں ایک بزم ادب قائم ہے، اس بزم کے سرپرست وصدر جناب ڈاکٹر نواب حسین ایم اے ڈی فل صدر شعبۂ اردو ہیں۔ اس بزم نے ۱۷ دسمبر ۱۹۵۵ء کو ایک شاندار آل انڈیا 'جوبلی' مشاعرہ منعقد کیا، جس میں کانپور اور بیرون کانپور کے تقریباً تین درجن شعرائے گرامی قدر نے شرکت کی۔ اس بزم کی طرف سے مقالات کا انعامی سلسلہ منعقد ہوا: 'فانی بدایونی' اور 'میر انیس' مقابلے کے عنوانات تھے۔ مقالات پڑھے گئے اور جج صاحبان نے فیصلہ کیا کہ آفتاب احمد صدیقی بی۔ اے فائنل کا مقالہ 'فانی بدایونی' اول رہا۔ پھر یہ مقالہ میگزین میں درج ہوا اور ہم جیسے ناظرین تک پہنچا۔

جج صاحبان کے اسمائے گرامی اس میں درج نہیں ہیں، لیکن ادبی سراغرساں کی نظر میں درحقیقت یہ انعام آفتاب احمد صدیقی کو نہیں بلکہ مشہور ادیب پروفیسر سید احتشام حسین کو ملا۔ کیوں کہ یہ پورا مضمون احتشام حسین کا تھا۔ آفتاب احمد کی تو ایک سطر بھی اس میں نہیں، حیرت ہے کہ اس حقیقت کی طرف نظر کسی کی بھی نہ گئی۔ احتشام صاحب کا یہ مضمون ۱۹۴۱ء میں چھپا تھا، پھر ان کے مشہور مجموعے 'تنقیدی جائزے' میں شامل ہوا، یہ مجموعہ پہلی مرتبہ ۱۹۴۵ء میں اور دوسری مرتبہ ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا اور خاصی شہرت رکھتا ہے۔

سید حسن مثنیٰ ندوی

['چہ دلاوراست'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۱۳۴-۱۳۵]

اسداللہ کی اردو دوستی

'مہر نیمروز' کا تازہ شمارہ ملا، عنایت کا شکریہ۔ اس تازہ شمارے میں ڈاکٹر اسد اللہ مشکی پوری (ہندوستانی) کے نام سے ایک مضمون 'اردو' شائع ہوا ہے، پڑھ کر تعجب ہوا، شاید آپ نے یہ مضمون محکمۂ سراغرسانی کے پاس سنسر کے لیے نہیں بھیجا۔ آپ کو یہ جان کر حیرت ہوگی کہ یہ مضمون 'ادبی سرقے' کی مکمل تعریف کی زد میں آتا ہے۔ ڈاکٹر اسد اللہ صاحب نے اس مضمون کا صرف عنوان بدل دیا ہے، باقی تمام مضمون کسی اور کی کاوش کا مرہون منت ہے۔ آج سے پانچ سال تین ماہ پہلے یہ مضمون روزنامہ 'الجمعیۃ' (دہلی) کے سنڈے ایڈیشن مورخہ ۱۴ جنوری ۱۹۵۲ء میں 'ہندو اور ان کی اردو دوستی' کے عنوان سے وقار احمد

رضوی کے نام سے شائع ہوا تھا لیکن اس مضمون پر ان کا نام شائع ہونے سے رہ گیا تھا۔ ادارۂ الجمعیۃ نے اپنی دوسری اشاعت میں اس مضمون کے مصنف کا نام شائع کیا تھا اور اپنی اس غلطی کی معافی بھی صاحب مضمون سے چاہی تھی۔ احتیاط کے طور پر یہی مضمون وقار احمد رضوی صاحب نے روزنامہ 'مدینہ' (بجنور) میں اشاعت کے لیے بھیجا تھا، ادارہ مدینہ نے اس مضمون کو اپنی اشاعت مورخہ ۹ فروری ۱۹۵۲ء میں 'ہندو اور ان کی اردو دوستی: تاریخی حقائق کی روشنی میں اردو پر ایک نظر' کی سرخیوں کے ساتھ شائع کیا اور یہ بھی لکھ دیا تھا کہ یہ مضمون 'الجمعیۃ' (دہلی) میں شائع ہو چکا ہے لیکن صاحب مضمون کا نام اس مقالے پر درج نہیں ہوا تھا، اس لیے ہم اس مضمون کو تصدیق کے لیے شائع کر رہے ہیں۔ مولانا نسیم احمد صاحب فریدی (جن کا مضمون 'ساکت امروہوی' مہر نیم روز کے تازہ شمارے میں شامل ہے) اس صورت حال سے پوری طرح واقف ہیں۔ 'مدینہ' میں یہ مضمون مولانا کے ذریعہ ہی شائع ہوا تھا۔ اب پانچ سال کی طویل مدت کے بعد یہی مضمون ڈاکٹر اسداللہ صاحب مشکی پوری نے 'اردو' کا عنوان دے کر 'مہر نیمروز' کو بھیج دیا۔ غالباً وہ یہ بھول گئے کہ "ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں"، جو ان کی جرأت رندانہ کو سر بازار رسوا کر سکتے ہیں۔ اسداللہ صاحب کی نظر سے 'الجمعیۃ' کا وہ شمارہ گزرا ہوگا جس میں یہ مضمون شائع ہوا تھا، لیکن صاحب مضمون کا نام نہیں تھا۔ انھوں نے دوراندیشی کے طور پر اس مضمون کو محفوظ کر لیا ہوگا کہ پانچ سال بعد کسی پرچہ میں شائع کرا دیں گے، کام کا کام ہوگا اور نام کا نام......

زبیر رضوی

['چہ دلاور است'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۱۵۵-۱۵۶]

مولانا اسلم جیراجپوری: مصنف یا مترجم؟

مولانا اسلم جیراجپوری کی کتاب 'تاریخ امت' شائع ہوئی تو فطرتاً خوشی ہوئی تھی کہ ایک نئی کتاب اور سامنے آئی۔ علم کے قدم کچھ اور آگے بڑھے۔ گمان یہی تھا کہ مولانا نے بہت سی کتابوں کی ورق گردانی کی ہوگی اور بڑی چھان بین کے بعد اپنے طور پر ایک تاریخ مرتب کی ہوگی، لیکن ہم نے چھان بین کی تو کچھ اور ہی نظر آیا۔ مولانا کے قلم نے خود بھی اس کتاب کی تمہید میں پتہ دے دیا کہ یہ کیا ہے۔ قلم آخر قلم ہے، مولانا کی تمہید پڑھیے:

"میں نے جس وقت اس کتاب کو لکھنے کا ارادہ کیا تو دیکھا کہ قدیمی تاریخوں سے کار برآری مشکل ہے، اس لیے جدید تصنیفات پر نظر دوڑائی۔ ان میں علامہ شیخ محمد الخضری، استاد تاریخ اسلام، جامعہ مصریہ کی 'تاریخ الامم الاسلامیۂ' مجھے ملی، جس سے مشکل آسان ہو گئی کیوں کہ موصوف نے اس کتاب کو تحقیق کے ساتھ لکھا ہے اور موجودہ اصول تاریخ نویسی کے مطابق مرتب کیا ہے۔ یہ دراصل ان کے دروس کا مجموعہ ہے جو انھوں نے طلبائے جامعہ مصریہ کو پڑھائے۔ میں نے بیشتر اسی کتاب کو اپنا ماخذ قرار دیا، لیکن دوسری

اسلامی تاریخیں بھی سامنے رکھیں۔" (ص ۱۱)

ادبی سراغ رساں ایک تو یوں ممنون ہوا کہ انھیں سطروں نے اصل کا 'سراغ' دیا۔ دوسرے یوں بھی ممنون ہوا کہ مولانا کی اس تحریر نے، اور لفظوں کے انتخاب نے اردو زبان کے محاورے کو ایک نیا لفظ 'ماخذ قرار دینا اور ماخذ بنانا' عطا فرمایا۔ اب تک اس کے معنی عام طور پر یہی سمجھے جاتے تھے کہ لکھنے والے کسی کا سبھی کچھ نہیں سمیٹ لیتے بلکہ کچھ اخذ ہی کرتے ہیں۔ چنانچہ اکثر اخذ کرنے والے اپنی تحریروں اور کتابوں میں نیچے حاشیے میں حوالہ درج کر دیتے ہیں کہ اس کی اصل فلاں ہے، مزید دیکھنا چاہو تو وہاں دیکھ لو۔ یا ماخذ بنانے کا ایک مفہوم یہ سمجھا جاتا تھا کہ لکھنے والے نے کسی کی روش کو اپنے لیے راہ نما قرار دیا ہے کہ جس انداز سے اصل مصنف نے بحث کی ہے، اسی انداز سے بحث ہماری بھی ہوگی۔ لیکن مولانا نے جو مفہوم اس لفظ کو دیا ہے وہ خاص ہے۔ انھوں نے پہلے ہی لکھ دیا تھا کہ "قدیمی تاریخوں سے کار برآری مشکل تھی۔" 'لہٰذا' کار برآری' کے لیے 'قدیمی تاریخیں' خارج ہو گئیں۔ جدید دور میں جدید اسلوب سے جدید ہی کتابیں کام آسکتی تھیں، لکھتے ہیں کہ "علامہ شیخ محمد الخضری کی تاریخ الامم الاسلامیہ سے مشکل آسان ہو گئی" ...... "میں نے بیشتر اسی کتاب کو اپنا ماخذ قرار دیا۔" یعنی؟ اس کا ماخوذ کر لیا؟ اسی کو اپنی تحویل میں لے لیا؟ اسی کو اپنا لیا؟ دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ مولانا جیراجپوری کی یہ کتاب 'تاریخ امت' علامہ خضری کی کتاب 'تاریخ الامم الاسلامیہ' کا چربہ ہے۔ مولانا نے اس کو ترجمہ کہنا پسند نہیں کیا بلکہ اپنی ذاتی کتاب اور شخصی تصنیف ٹھہرا لیا اور اسی حیثیت سے قارئین کے سامنے اسے پیش کیا، دلاوری یہ ہے۔

ترجمہ بذات خود ایک بڑا کام ہے لیکن مولانا نے شاید یہ تصور فرمایا ہو کہ اصل کتاب کو اپنا لینا اس سے بھی بڑا فن اور بڑا کام ہے۔ لکھتے ہیں، "میں نے ایسی کتاب لکھنے کا ارادہ کیا تھا۔" (تو پھر؟ ایسی کتاب لکھی لکھائی دستیاب ہو گئی؟) خضری کے سارے مضامین و مباحث، ترتیب ابواب اور عنوانات سمیت کتاب کا نام تک یہ بتا رہا ہے کہ مولانا جیراجپوری کی 'مشکل' کس طرح آسان ہوئی۔ 'تاریخ الامم الاسلامیہ' کہیے تو خضری کی اور 'تاریخ امت' کہیے تو جیراجپوری کی۔

سید حسن مثنیٰ ندوی

['چہ دلاور است'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۱۶۹-۱۷۰]

ایک زخم خوردہ فلسفی کی چیخ

سر رادھا کرشنن ہندوستان کے مشہور فلسفی ہیں۔ 'انڈین فلاسفی' کے نام سے ان کی کتاب چھپی تو اس کتاب نے خاصی شہرت حاصل کی۔ اس میں ہندو فلسفے کی جان لیوا بحثیں ہیں لیکن اس قابل ہیں کہ ان کو جانا پہچانا جائے۔ یہ کتاب ۱۹۲۷ء میں منظر عام پر آئی اور بڑی توجہ سے پڑھی گئی......

ڈاکٹر سر رادھا کرشنن کے اس اقدام کی بات: جس کو آج کوئی چونسٹھ پینسٹھ سال ہو گئے، ۱۹۲۸

ہی میں کھل گئی تھی، یعنی ان کی کتاب 'انڈین فلاسفی' کے چھپتے ہی۔ اور اس شخص نے کھولی تھی جس کی متاع عزیز لٹی تھی۔ پہلی چیخ اسی کی تھی جو نشانہ ہوا۔ ادبی سراغرساں نے تو قلم اس زخمی کی چیخ کے کوئی تیس سال بعد اٹھایا۔ اس وقت ہندوستان اور پاکستان، دو ممالک وجود میں آ چکے تھے اور ڈاکٹر سر رادھا کرشنن کو جمہوریہ ہند کا نائب صدر بنایا گیا تھا۔ پھر وہ نائب صدر سے صدر ہوئے اور پھر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ ادبی سراغرساں کا مضمون منظر عام پر نہ آ سکا یعنی ان کی نظروں سے گزر نہ سکا۔ لیکن واردات ان کی اپنی تھی، اور ۱۹۲۸ء میں زخم خوردہ کی چیخ بھی وہ سن چکے تھے۔

آیئے، زخم خوردہ کی چیخ آپ بھی سنیے:

جناب ایڈیٹر صاحب! ماڈرن ریویو، کلکتہ

جناب عالی، میں نہایت ممنون ہوں گا، اگر آپ مندرجہ ذیل سطور کو اپنے مؤقر رسالے میں جگہ دے دیں۔ میں نے اپنا مقالہ بعنوان 'ہندوستانی نفسیات شعور' ('Indian Psychology of Perception') 'پریم چند رائے چند اسٹوڈنٹ شپ' کے لیے کلکتہ یونیورسٹی کے سامنے اکتوبر ۱۹۲۲ء میں پیش کیا تھا۔ اسی سال مجھے یہ وظیفہ مل گیا۔ میں نے اس مقالے کی دوسری، تیسری اور چوتھی قسطیں علی الترتیب دسمبر ۱۹۲۳ء اکتوبر ۱۹۲۴ء اور اکتوبر ۱۹۲۵ء میں پیش کیں۔ اس مقالے کی تکمیل پر کلکتہ یونیورسٹی کی طرف سے مجھے '۱۹۲۵ء کا موآت مڈل' (Mouat Medal of 1925) عطا کیا گیا۔ میرے اس پورے مقالے کو پروفیسر رادھا کرشنن اور پروفیسر چندر بھٹا چاریہ نے جانچا تھا۔

پچھلے سال بھر سے میں اپنے مقالے پر اشاعت کے لیے نظر ثانی کر رہا ہوں، ایک ماہ ہوا مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ میرے فاضل ممتحنوں میں سے ایک یعنی پروفیسر رادھا کرشنن نے اس سلسلے میں مجھ پر سبقت کر لی ہے۔ میرے مقالے کے مختلف حصے جوں کے توں انھوں نے اپنی مشہور کتاب 'انڈین فلاسفی' کی دوسری جلد میں داخل کر لیے ہیں۔ اس کتاب کے پیش لفظ پر دسمبر ۱۹۲۶ء کی تاریخ درج ہے اور اس کی اشاعت کا سال ۱۹۲۷ ہے۔ میرے مقالے کچھ ٹکڑے تو باریک حروف میں کتاب کی اصل عبارت میں ضم کر لیے گئے ہیں اور کچھ ٹکڑے فٹ نوٹ میں اس شان سے مندرج ہیں جیسے فاضل مصنف کی یہ خصوصی معلومات ہوں اور وہ صریحاً ان معلومات کو اپنی معلومات بنا کر پیش کرنے کے خواہش مند ہیں، کیوں کہ انھوں نے کہیں کوئی حوالہ درج نہیں کیا ہے۔ اس کے علاوہ میرے مقالے کے بعض ابواب کا انھوں نے اپنے شاندار انداز میں خلاصہ بھی کر لیا ہے اور میری عبارت تک کو بدلنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ شاید ہمارے مشہور پروفیسر کو اس کی خبر نہ تھی کہ جس مقالے کے اجزا انھوں نے بغیر حوالہ درج کیے

آزادانہ اڑا لیے ہیں، اس کے کچھ حصے ان کی کتاب کے شائع ہونے سے پہلے ہی چھپ چکے ہیں...... (مکتوب نگار کی مراد میرٹھ کالج میگزین، ۱۹۲۴ء سے ہے جس میں اس کے متذکرہ مقالے کا کچھ حصہ شائع ہو چکا تھا اور جو اس نے تقابلی جائزہ کے لیے ایڈیٹر کو برائے اشاعت بھیجا تھا۔ مدیر)

میں عام ناظرین کے سامنے اپنے اس مقالے کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ اجزا جس سے فاضل پروفیسر نے سرقہ کیا ہے، ان کی کتاب کی عبارتوں کے ساتھ تقابلی مطالعے کے لیے پیش کرتا ہوں۔ میری آپ سے درخواست ہے کہ آئندہ بھی مجھے اس کا موقع دیں گے کہ میں پروفیسر موصوف کے دوسرے سرقوں کا بھی ثبوت پیش کروں۔......

یہ خط مسٹر جادو ناتھ سنہا کا ہے جو انھوں نے میرٹھ کالج سے ۲۰ دسمبر ۱۹۲۸ء کو لکھا تھا۔ اس میں صرف یہی تذکرہ نہیں ہے کہ پروفیسر رادھا کرشنن نے ان کے مقالے کو اڑا لیا بلکہ یہ واضح اشارہ بھی موجود ہے کہ انھوں نے مسٹر سنہا کے علاوہ اوروں کے علمی اندوختوں پر بھی اسی انداز سے چھاپہ مارا ہے۔

سید حسن مثنیٰ ندوی

['چہ دلاوراست'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۲۶۳-۲۶۵]

تحقیق کا ڈول

مفتی انتظام اللہ شہابی صاحب ہمارے 'محققین' میں ایک خاص درجۂ امتیاز رکھتے ہیں۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے کسی جگہ ان کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر انھیں کسی غیر آباد جزیرے میں بھیج دیا جائے تو وہاں بھی تحقیق کا ڈول ڈال دیں گے۔ مفتی صاحب کتنی ہی کتابوں کے مصنف اور مؤلف (مصنف کم، مؤلف زیادہ) ہیں۔......

مفتی انتظام اللہ شہابی صاحب کی ایک مختصر کتاب حال ہی میں 'بک لینڈ' کراچی نے شائع کی ہے۔ کتاب کا نام ہے: 'علامی ابوالفضل'۔ کتاب ۱۶/۳۰×۲۰ سائز پر شائع ہوئی ہے اور ۱۰۶ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ جی چاہے تو اسے کتابچہ یا ایک طویل مقالہ قرار دے دیجیے۔......

حقیقت یہ ہے کہ مفتی صاحب نے 'آئین اکبری' اور ابوالفضل کے چند اقتباسات کی پیوند کاری کر کے خواجہ غلام الثقلین مرحوم کی کتاب کو کمال و تمام اپنا لیا ہے۔...... تعجب یہ ہے کہ مفتی صاحب کے سامنے ''علامی پر چار سو صفحات کا میٹر'' تھا اور انھوں نے اس کی ''سوانح عمری واضح اور صحیح صورت میں'' لکھنے کے دعویٰ کے باوجود اس سے کوئی فائدہ نہ اٹھایا۔ ایک طرف تو یہ دعویٰ کہ ''میں اپنا وطنی فرض سمجھتا ہوں کہ نظام الملک طوسی اور البرامکہ کے پہلو میں اس کے لیے جگہ پیدا کروں گا'' تو دوسری طرف یہ کیفیت کہ خواجہ مرحوم کی کتاب نہایت ادنیٰ اور ناقابل بیان تصرف و تبدل کے بعد نقل کر دی۔ عقل حیران ہے کہ 'ایں چہ بوالعجبیست'۔

سید ابوالخیر کشفی

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۳۴۹-۳۵۰]

’اصول تمدن‘ کا جدید مسروقہ ایڈیشن

پروفیسر سید نواب علی قریشی نے جو حلیم مسلم کالج، کانپور میں شعبۂ تاریخ کے صدر تھے، ۱۹۴۴ء میں انھوں نے ’اصول تمدن‘ کے نام سے ایک جامع کتاب لکھی اور ہری ہر پبلشنگ ہاؤس کانپور نے اس کو شائع کیا۔ یہ کتاب بے حد مقبول ہوئی اور بار بار شائع ہوئی۔ قیام پاکستان کے بعد درسی کتابوں کی کمی شدت سے محسوس کی گئی۔ قومی بے حسی کی یہ داستان بہت طویل بھی ہے اور دردناک بھی کہ پروفیسروں نے اور اہل علم کہلانے والوں نے اس کی طرف کوئی توجہ نہ کی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ناشران کتب کوئی نئی کتاب لکھوانے کا جذبہ ہی اپنے اندر نہ رکھتے تھے۔ وہ دوسروں سے زیادہ سہل انگار تھے اور ذاتی مفاد کے طلبگار تھے۔ انھوں نے ہندوستا کی چھپی ہوئی مشہور مشہور کتابوں کو سمیٹا اور انھیں کو چھاپنا اپنے کاروباری لحاظ سے زیادہ محفوظ سمجھا۔ معاشیات، سیاسیات اور علم تمدن کی حد تک خاص طور پر ہندوستانی کتابوں کی حکمرانی جاری رہی۔

پروفیسر نواب علی قریشی کی کتاب ’اصول تمدن‘ کو مکتبۂ نظامیہ کراچی نے پہلے تو انھیں کے نام سے شائع کیا، پھر دوسرے ایڈیشن پر نواب علی قریشی کے نام کے ساتھ ریاض انور کے نام کا اضافہ کیا گیا، اور خود کتاب کے نام میں بھی ’جدید‘ کا دم چھلا بڑھ گیا۔ اس وقت ہمارے سامنے ’جدید اصول تمدن‘ کا تیسرا ایڈیشن ہے۔ اس تیسرے اقدام پر ’پروفیسر نواب علی قریشی مرحوم‘ کا نام صاف نکال دیا گیا اور اب یہ کتاب بلاشرکت غیرے ریاض انور صاحب کی مملوکہ ہوگئی۔......

ہمیں اس کا تو علم تھا کہ بعض لوگوں نے چھوٹی یا بڑی تصنیف کسی اور سے تیار کروائی مگر اس کو شائع اپنے نام سے کیا۔ اس میں اصل مصنف و مؤلف کی رضامندی یا دوسرے اسباب کارفرما تو ہو سکتے ہیں لیکن یہ کاروائی تو کھلی چوری ہے، دھاندلی ہے اور آنکھوں میں دھول جھونکنا ہے۔

کسی عمرانی علم کی کتابوں کے موضوعات میں بڑی یکسانی ہوتی ہے لیکن اس کے باوجود مصنفین و مؤلفین کا نقطۂ نظر، انداز پیشکش، ان کی ترتیب وتہذیب اور طریقۂ اظہار و اسلوب مختلف ہوتا ہے۔

’جدید اصول تمدن‘ میں ان باتوں کی تلاش سعی لاحاصل ہے، کیوں کہ یہ کتاب ’اصلی اصول تمدن‘ (مصنفہ نواب علی قریشی) کی کاربن کاپی ہے۔ ریاض انور صاحب نے آٹھویں جماعت کے کسی طالب علم کی طرح چند لفظوں کو کہیں کہیں سے بدل تو دیا ہے مگر اس تبدیلی سے پوری کتاب کیا، اس کی کسی ایک فصل میں بھی کوئی فرق نہیں پڑا۔ دونوں کی ترتیب ایک ہے، ہاں ایک بات ضرور ہوئی ہے کہ ریاض انور صاحب نے ’اسلامی تمدن‘ کے عنوان سے اکیس صفحات کا اس میں اضافہ کیا ہے مگر یہ نہیں معلوم کہ ان صفحات کا اضافہ، کس کتاب سے منقول ہے۔......

سید ابوالخیر کشفی

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۳۷۰-۳۷۲]

دانتے اور ابن عربی

ابن عربی اور دانتے کے ہاں تقابلی خطوط ترپ رہے ہیں۔ اظہار و بیان علامات حروف و اعداد کا استعمال، علم نجوم کی اصطلاحات، علم تخیل کی تجسیم، خوابوں کی تعبیر ابن عربی اور دانتے کے ہاں یکساں ہے اور متوازن خطوط پر متحرک بھی۔ دانتے کا فلسفۂ عشق ابن عربی کے معروف فلسفۂ عشق کا چربہ ہے۔ ابن عربی کی ’ترجمان الاشواق‘ اور ’فتح الذخائر والاغلاق‘ کے مضامین ہو بہو دانتے کے ہاں موجود ہیں۔ اسلامی متصوفانہ شاعری معروف تھی، قرطبہ کے ابن الحزم کی ’طوق الحمامہ‘ اور ’کتاب العشق والعشاق‘ معروف تھیں۔ ابن عربی کی ’فتوحات‘ میں عشق کا ایک خاص ماحول ہے۔ دانتے نے اس سے اپنی فضا کو معمور کیا۔ دانتے کی ’رزمیہ ارواح‘ (کمیڈی) کی کلید اسلامی فلسفۂ حیات بعد موت اور ابن عربی کے تصورات ہیں۔ ’کمیڈی‘ کا اصل مصدر ہی ’فتوحات مکیہ‘ ہیں۔ اسی اسکیم پر دانتے نے اپنا رفیع ڈرامہ ارواح کھڑا کیا ہے۔ نیکوکار اور متقی کی باسعادت زندگی کی جاندار تصویروں، نور ازلی کے دیدار کی سعادت اور دیدار کرنے والوں کی خود فراموشی و وارفتگی وغیرہ کا سراغ دانتے کو ’فتوحات‘ سے ملا۔......

حبیب الحق ندوی

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۳۹۲]

میر حسن کی مثنوی اور ایک مستشرق

ایڈورڈ ہنری پامر گذشتہ صدی کے مشہور مستشرقین میں تھے اور اردو، فارسی، عربی زبانوں میں ان کی نظم و نثر موجود ہے۔ ان کا ایک اردو قصیدہ اور دو غزلوں کے چند شعر ابھی حال میں ’معارف‘ نے شائع کیے ہیں۔ پامر ہندوستان نہیں آئے تھے لیکن ہندوستانیوں سے ان کے تعلقات تھے اور اردو اخباروں میں ان کے مضامین چھپا کرتے تھے۔ چنانچہ ۳ اپریل ۱۸۷۴ء کے ’اودھ اخبار‘ میں ان کا ایک طویل مضمون ہے جس میں ڈیوک آف آڈمبرا اور دختر زار روس کی شادی کا مفصل حال قلمبند کیا ہے۔ اس مضمون میں جابجا اشعار بھی ہیں جن کے متعلق انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ کس کے ہیں۔ لیکن ایک جگہ جو اشعار ہیں، ان میں پامر کا نام آیا ہے۔ پڑھنے والے اگر اس سے یہ نتیجہ نکالیں کہ پامر نے انھیں اپنے زائیدہ ہائے فکر کی حیثیت سے پیش کیا ہے تو بالکل حق بجانب ہوں گے لیکن مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ان اشعار میں ایک کے سوا کوئی پامر کا نہیں، باقی ماندہ اشعار میر حسن کی ایک مثنوی سے لیے گئے ہیں جو ان کی قلمی کلیات میں موجود ہیں۔......

قاضی عبدالودود

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۴۳۷-۴۳۸]

مہدی الافادی کا ایک پرستار

اردو ادب میں مہدی الافادی صرف دو کتابوں کی وجہ سے زندہ ہیں؛ ’افادات مہدی‘ اور ’مکاتیب مہدی‘، اور یہ دونوں کتابیں صرف ان کی انشاپردازی کے سہارے زندہ ہیں اور زندہ رہیں گی۔......

تقریباً تین سال ادھر کی بات ہے، میں نے ’خالد بنگالی: ایک انشا پرداز‘ کے عنوان سے رسالہ ’الحمراء‘ لاہور میں ایک مضمون شائع کیا تھا جس میں منجملہ اور باتوں کے یہ دکھایا گیا تھا وہ مہدی کے بڑے مداح تھے اور مقلد بھی۔ اس مضمون کے لکھتے وقت میں سمجھ رہا تھا کہ مہدی کی تقلید خالد بنگالی کے سوا اور کسی نے نہیں کی، لیکن کچھ ہی دنوں بعد مجھے ’ساقی‘ دہلی کا ایک پرانا پرچہ جو ۱۹۳۴ء کا سالنامہ تھا، ہاتھ آ گیا۔ اس میں ’نرگس جمال پر ایک نظر‘ کے عنوان سے انصار ناصری کا مضمون میری نظر سے گزرا۔ اسے پڑھتے ہی محسوس ہونے لگا کہ یہ مضمون مہدی کے قلم کی صدائے بازگشت ہے۔ میرے لیے یہ علم دلچسپی سے خالی نہ تھا کہ مہدی کا پرستار و پیرو خالد بنگالی کے سوا کوئی اور بھی ہے۔ میں نے سوچا کہ مہدی کے رنگ میں انصار ناصری کی کچھ تحریریں اور مل جائیں تو ان پر مہدی کے مقلد کی حیثیت سے کچھ لکھوں، مگر آج تک مجھے انصار ناصری کے متذکرہ مضمون کے سوا دوسری تحریریں نہ مل سکیں۔

میں نے انصار ناصری کی تحریریں بہت کم پڑھی ہیں، اس لیے ان کے عام اسلوب کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کر سکتا۔ ’نرگس جمال پر ایک نظر‘ سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسی زمانہ میں مہدی افادی ان پر طاری ہو کر رہ گئے تھے۔ ’نرگس جمال‘ مسٹرلنک کے ایک ڈرامے کا نام ہے جسے شاہد احمد دہلوی نے اردو میں منتقل کیا تھا، انصار ناصری کا مضمون اسی ترجمہ پر تبصرہ ہے۔ اس تبصرے کی سب سے دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ اس کی چند سطریں مہدی کے اسلوب میں ہیں اور باقی مہدی کے ’الفاظ‘ میں مہدی افادی نے سید علی بلگرامی کی کتاب ’تمدن عرب‘ کے متعلق جو کچھ لکھا تھا، وہ بڑی حد تک ’نرگس جمال‘ پر تبصرہ کرتے وقت انصار ناصری کے کام آ گیا۔......

......مہدی افادی کی عبارتوں پر انصار ناصری کا دل کچھ اس قدر للچایا کہ انھوں نے ان عبارتوں کا انداز اڑانے کی بجائے خود ان عبارتوں کو اڑا لیا اور ان عبارتوں کے علاوہ انصار ناصری کے مضمون میں جو سطریں بچ رہتی ہیں، ان میں کوئی جملہ شروع سے آخر تک مہدی کا نہیں لیکن ہر جملہ میں مہدی کے بعض خاص الفاظ، خاص ترکیبیں اور خاص خاص ٹکڑے ضرور آ ملے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان عبارتوں میں قدم قدم پر مہدی کی گونج سنائی دیتی ہے۔......

غالباً یہاں یہ سوال اٹھانے کی ضرورت نہیں کہ انصار ناصری نے مہدی کی تقلید کا حق کس حد تک ادا کیا، خصوصاً اس لیے کہ انصار ناصری کے یہاں تقلید نے ’دانستہ توارد‘ کی شکل اختیار کر لی ہے۔ ویسے بھی میں اس بات کا قائل ہوں کہ تقلید سو فیصدی کامیاب ہی کیوں نہ ہو، کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ البتہ خالد بنگالی اور

انصار ناصری نے مہدی افادی کے رنگ میں جو کچھ لکھا، اس سے اتنا ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ ہر بڑے انشا پرداز کی طرح مہدی بھی اپنے مقلد چھوڑ گئے، یہ اور بات کہ ان مقلدوں کو مہدی کی تقلید میں خون تھوکتے یا نقل نویسی کرتے ہی بنی۔

نظیر صدیقی

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۴۶۱-۴۶۸]

تیرہ صفحات کا کوزہ

شیخ صلاح الدین کی ذات گرامی سے ہر وہ شخص واقف ہوگا جس نے پچھلے چند برسوں میں کبھی بھی ’رفتار بدن‘ کو محسوس کیا ہوگا یا ’خوشبو کی ہجرت‘ میں شرکت کی ہوگی۔ میں صلاح الدین صاحب کی ذات با برکات (کہ ان کا دم غنیمت ہے) کو کبھی تختۂ مشق نہ بناتا، اور چوری تو یوں بھی ایسی شخصیات کا نشان امتیاز بن جاتی ہے لیکن مشکل یہ پڑ گئی ہے کہ صلاح الدین صاحب کو کسی نے یہ بتا دیا کہ سائیکولوجی میں جب تک ٹانگ نہ اڑائی جائے، دور رواں کی (اوس بورن کی ’ناراض پوڈ کی‘) ادبی شخصیت میں بڑی ناشگفتہ کمی رہ جاتی ہے۔ لہٰذا صلاح الدین صاحب نے فوراً حنیف رامے کے ’سویرا‘ کے پورے ۱۳ صفحات سیاہ کر مارے۔ دقت کوئی اس لیے نہیں ہوئی کہ نومین (Neumann) کی ’آمور اینڈ سائیکی‘ (Amor and Psyche) خدا کے فضل سے موجود تھی اور جوتوں میں نال ٹھکوا کر آنکھوں میں گھسنے کی صلاحیت صلاح الدین صاحب میں بدرجہ اتم موجود تھی۔ ایسی صورت میں یہ ۱۳ صفحات کیا، اگر تیرہ سو صفحات بھی کر دیے جاتے تو کیا تھا۔ ۱۳ پر غالباً اکتفا اس لیے کی کہ Amor and Psyche کے ۱۵۰ صفحات کو ۱۳ کے کوزہ میں بند کرنا تیرہ سو صفحات پر پھیلانے کی نسبت زیادہ آسان نظر آیا ہوگا، دوسری صورت میں خاصی عقل کی ضرورت تھی۔ خدانخواستہ میرا یہ مطلب نہیں ہے کہ صلاح الدین صاحب نے ان تیرہ صفحات میں اپنی فہم و ادراک کا کوئی ثبوت نہیں دیا۔ اجی تو بہ کیجیے۔ ماشاءاللہ پورے دو نکات خود دریافت کیے اور وہ بھی ایسے کہ نیومن ہزار سال جھک مار کر بھی ان کا سراغ نہ پاتا۔ اب یہ اور بات ہے کہ وہ دونوں نکات علم نفسیات کے دائرہ سے باہر ہیں۔......

سلیم عاصمی

[’چہ دلاوراست‘، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص ۴۶۹-۴۷۰]

پادری کی لڑکی یا ’مزدور کی بیٹی‘؟

......انگلستان کے مشہور ناول نگار جے۔ ڈبلیو۔ رینالڈس کے نام سے آپ واقف ہیں، اس کا ایک ناول ’روز ایلیمرٹ‘ ہے۔ روز ایلیمرٹ ایک پادری کی لڑکی کا قصہ اور سبق آموز سوانحی ناول ہے، اردو میں اس کا ترجمہ جناب اثر لکھنوی نے کیا تھا اور مطبع نولکشور، لکھنؤ نے اسے شائع کیا تھا۔ مگر جب مسٹر شمس

الدین حسن، ایڈیٹر ریلوے یونین نیوز، لاہور نے ایک کتاب 'مزدور کی بیٹی' کے نام سے شائع کی، تو معلوم ہوا کہ وہی جو پادری کی لڑکی تھی، یہاں مزدور کی بیٹی بن گئی ہے۔ یہ انکشاف آج نیا معلوم ہوگا لیکن یہ واقعہ ایک عرصہ ہوا، کانپور کے مشہور رسالہ 'زمانہ' نے 'مزدور کی بیٹی' پر تبصرہ کرتے ہوئے اشارہ کیا تھا کہ مسٹر شمس الدین نے ستم یہ کیا ہے کہ اصل قصے کے علاوہ قریب قریب عبارت بھی وہی اثر لکھنوی کی نقل کر دی ہے، نام البتہ بدل دیے ہیں، کیا ادبی دنیا میں ایسی جرأت قابل ستائش قرار دی جاسکتی ہے؟......

رسالہ 'زمانہ'، کانپور

['چہ دلاور است'، جریدہ، ۲۷، لاہور، ص۴۸۲-۴۸۳]

قرۃ العین حیدر سے منسوب ایک کتاب

۱۹۸۵ء میں ڈاکٹر ثریا حسین نے ہندوستان سے سجاد حیدر یلدرم کے تراجم اور طبع زاد تحریروں کا ایک انتخاب شائع کیا۔ یہ انتخاب اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ اس انتخاب کا پیش لفظ پروفیسر محمود الٰہی، صدر شعبۂ اردو گورکھ پور یونیورسٹی نے لکھا جب کہ ڈاکٹر ثریا حسین نے 'یلدرم اور اردو افسانہ' اور قرۃ العین حیدر نے 'داستان عہد گل' کے عنوان سے اس انتخاب کے لیے مضمون اور مقدمہ تحریر کیا۔......یہی کتاب ۱۹۹۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور نے شائع کی تو اس کے مرتب کے طور پر قرۃ العین حیدر کا نام بیرونی اور اندرونی سرورق پر دیا اور اس امر کا ذکر ہی سرے سے غائب کر دیا گیا کہ یہ کتاب ڈاکٹر ثریا حسین (سابق صدر شعبۂ اردو، علی گڑھ یونیورسٹی) کی مرتبہ ہے۔ ممکن ہے کہ ایسا سہواً ہوا ہو لیکن غالب گمان یہی ہے کہ کتاب کے مرتب کے طور پر قرۃ العین حیدر کا نام ان کی ادبی و علمی شہرت کی وجہ سے دیا گیا ہے۔ پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے چودہ برس بعد تک بھی کسی محقق نے اس طرف توجہ مبذول نہیں کرائی۔ پاکستان کی ادبی دنیا یا تو اس معاملے سے لاعلم ہے یا پھر نہ معلوم وجوہات کی بنیاد پر خاموش ہے۔ اس کتاب کا قرۃ العین حیدر سے منسوب ہونا اس حد تک درست تسلیم کر لیا گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی شخصیت اور فن پر ملتان سے شائع ہونے والی شاندار کتاب 'قرۃ العین حیدر- خصوصی مطالعہ' میں محترمہ زرغونہ کنول نے قرۃ العین حیدر کے کوائف نامے میں اس کتاب کو انھی کی تصنیفات میں شمار کیا ہے۔

سنگ میل پبلی کیشنز لاہور کے کارپردازاں کی ذمہ داری ہے کہ اگلے ایڈیشن میں ڈاکٹر ثریا حسین کا نام ہی بطور مرتب کے شائع کریں۔ قرۃ العین حیدر بلاشبہ ایک اعلیٰ درجے کی تخلیق کار ہیں۔ انھوں نے انگریزی سے اردو، اردو سے انگریزی اور فارسی سے انگریزی میں تراجم بھی کیے ہیں لیکن انھوں نے زندگی میں کبھی بھی تحقیق و تدوین کا کام اس طور پر نہیں کیا جس طرح سے یہ کتاب پاکستان میں ان کے نام سے شائع کر دی گئی ہے۔

ڈاکٹر قاضی عابد

['جدید ادب'، جرمنی، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۱۷-۱۸]

'اداس نسلیں'

یہ بات تعجب خیز معلوم ہوتی ہے کہ 'اداس نسلیں' کے متعدد ابواب میں 'میرے بھی صنم خانے'، 'سفینۂ غم دل'، 'آگ کا دریا' اور 'شیشے کا گھر' کے چند افسانوں کے اسٹائل کا گہرا چربہ اتارا گیا ہے۔ خفیف سے ردوبدل کے ساتھ پورے پورے جملے اور پیراگراف تک وہی ہیں۔ لیکن آج تک سوائے پاکستانی طنز نگار محمد خالد اختر کے کسی ایک پاکستانی یا ہندوستانی نقاد کی نظر اس طرف نہیں گئی، نہ کسی نے اشارتاً بھی اس کا ذکر کیا۔ کیا یہ Male Chauvinism نہیں ہے؟

قرۃ العین حیدر

['کار جہاں دراز ہے'، دوم، صفحہ ۴۷۲]

اجرت پر مقالہ لکھنے والے کی بددیانتی

واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۶۵ء میں دہلی کے ڈاکٹر ابومحمد سحر نے امیر مینائی کی شخصیت اور شاعری پر تحقیقی مقالہ لکھ کر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۷۵ء میں سید محمد علی زیدی نے مرزا داغ دہلوی کی شخصیت اور شاعری پر مقالہ لکھا اور انھیں بھی ڈگری عطا کر دی گئی۔ یہ دونوں مقالے چھپ کر سامنے آئے اور موازنہ کیا گیا تو حقیقت کھل گئی، ڈاکٹر زیدی نے یہ کارنامہ انجام دیا تھا کہ ابومحمد سحر کے مقالے میں جہاں امیر مینائی کا نام آتا تھا وہاں انھوں نے مرزا داغ کا نام درج کر دیا۔ سارے مقالے میں ان کا اپنا کام صرف اتنا تھا کہ مرزا داغ کے حالات حیات نئے لکھے گئے تھے اور اس کی ضرورت یوں پیش آئی کہ مقالے میں امیر مینائی کے حالات حیات سے کام چلانا ممکن نہیں تھا۔ دلچسپ بات یہ کہ ڈاکٹر ابومحمد سحر اور ڈاکٹر سید محمد علی زیدی دونوں کے بیرونی ممتحن آل احمد سرور صاحب اور سید احتشام حسین صاحب تھے۔ دونوں ڈگریاں ان کی سفارش پر دی گئی تھیں۔ دونوں اس سرقے کو پکڑ نہ سکے۔ بعد میں معلوم ہوا کہ ڈاکٹر زیدی نے مقالہ گراں اجرت پر لکھوایا تھا۔ ڈاکٹر زیدی سے یونیورسٹی نے ڈگری واپس لے لی۔ لیکن وہ اب تک شکوہ گزار ہیں کہ مقالہ لکھنے والے نے ان کے ساتھ بددیانتی کی تھی۔

انور سدید

[بحوالہ 'جامعات کے تحقیقی مقالات پر ایک ناقدانہ نظر'، محمد سلطان شاہ، ماہنامہ 'نعت' اکتوبر ۲۰۰۰ء ص ۶۳-۱۶۴]

حیدر طباطبائی کی 'آئین سخنوری'

یہ مضمون جو مؤلف کی ہذیانی کیفیت کا عکس ہے، گزشتہ صدیوں کی دو تحریروں سے نقل کیا گیا

ہے۔ چوری کی موری یہ رکھی ہے کہ شروع سے آخر تک اپنے کسی ماخذ کا حوالہ نہیں دیا بلکہ ماخذوں کی عبارتوں کو خلط ملط کر کے 'نقل نویسی' کے الزام سے بچنے کی سعی لا حاصل کی ہے۔ مضمون کے آخری صفحوں میں 'خزینۃ الاصفیا' کا نام آیا ہے اور وہ بھی غلام سرور لاہوری کے تین قطعات تاریخ کے سلسلے میں جن میں سے دو قطعے حضرت فخر الدین عراقی کے لیے کہے گئے ہیں اور ایک قطعہ ان کے فرزند کبیر الدینؒ کے لیے کہا گیا ہے۔

یہ مضمون 'بے نام مقدمے' اور 'میخانہ عبدالنبی' کی کاریگرانہ نقل ہے۔ جس طرح ملا عبدالنبی نے بے نام مقدمے سے بالترتیب اشعار اخذ کیے ہیں، اسی ترتیب سے حیدر طباطبائی اتنے ہی اشعار نقل کیے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور عبارات کے اسلوب سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ محض ایک نقل نویس ہیں، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

چوری کی موری قطعی طور پر واضح ہے کہ پورے مضمون میں اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا ہے۔ صرف تاریخ وفات کے قطعات درج کرتے ہوئے 'خزینۃ الاصفیا' کا حوالہ دیا ہے۔ ایسا کرنا حیدر طباطبائی کی مجبوری تھی۔ بھارت کے لوگ یقیناً جانتے ہوں گے کہ وہ ٹھیک سے فارسی نہیں جانتے، شعر کیا کہیں گے۔ اپنے مضمون میں انھوں نے جس ہنر کو ظاہر کیا ہے، اس سے کوئی بعید نہ تھا کہ وہ ان قطعات کو بھی بغیر حوالے کے نقل کر دیتے۔ حضرت عراقی سے متعلق وضع کردہ واقعات کی ترتیب میں بھی حیدر طباطبائی 'گم نام مقدمہ نگار' اور 'ملا عبدالنبی' کے قدم بہ قدم چلے ہیں، لیکن جن کی پیروی کی ہے، مضمون میں نہ ان کا ذکر ہے اور نہ حوالہ ہے۔ بظاہر اس اخفا کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی، ہوسکتا ہے کہ علم و تحقیق کا 'دورِ ستر' شروع ہوگیا ہو۔ یہ عجیب معنی خیز صورت حال ہے کہ ایک شخص نے، جس نے اپنا نام پتہ نہیں بتایا، ایک مضمون گھڑا اور اسے حضرت عراقی کے کلام سے منسلک کر دیا، پھر ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی نے اپنے تذکرے میں نقل کر دیا، انھیں تحریروں کو اپنے منابع کا ذکر کیے بغیر حیدر طباطبائی نے اردو میں منتقل کر دیا۔ اس طرح شروع سے آخر تک روایت و درایت کے اصول کی پاسداری کہیں نظر نہیں آتی، مذکورہ تینوں مضامین میں بیان کردہ روایات ہفوات ہیں، اس لیے ناقابل اعتماد ہیں۔

لطیف اللہ

['ادب کے حمال'، سہ ماہی 'اثبات'، ممبئی، جلد دوم، شمارہ ۷، ص ۸۴-۸۵]

مضمون نہ ملا تو اداریہ سہی

دنیائے ادب میں سرقہ اور چوری کی وارداتیں تو اکثر ہوتی ہی رہتی ہیں مگر ایک تازہ واردات پنجاب میڈیکل کالج فیصل آباد کے سالانہ مجلّے 'پرواز' کے ۲۰۰۰ء کے اداریے میں ڈالی گئی ہے جو کچھ ہی عرصہ قبل چھپ کر منظر عام پر آیا ہے۔ اس رسالے کے سرپرست اعلیٰ پروفیسر ڈاکٹر عبیداللہ خواجہ، چیف ایگزیکٹو

ڈاکٹر عبدالمجید راجپوت اور چیف ایڈیٹر علی رضا ترابی ہیں۔ جناب علی رضا ترابی نے اپنے نام سے اس رسالے میں جو اداریہ شائع کیا ہے، اس کا بیشتر حصہ چربہ اور ہو بہو نقل ہے فیصل عجمی اور ثمینہ راجہ کی ادارت میں اسلام آباد سے نکلنے والے ادبی رسالے 'آثار' کے تیسرے شمارے کا اداریہ جو اکتوبر ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا تھا......

ایڈیٹر 'روداد'

[ماہنامہ 'روداد'، اسلام آباد، اپریل-مئی-جون ۲۰۰۱]

'مسجد قرطبہ' کی دو زیارتیں

نومبر، دسمبر ۱۹۸۳ء کا 'اوراق' نظر سے گزرا۔ 'مسجد قرطبہ' پر نجیب جمال کا مضمون پڑھا۔ حیرت کی انتہا نہ رہی۔ نجیب جمال صاحب نے میرے مضمون کی تلخیص فرمائی ہے۔ میرے بعض جملے حذف کر دیے ہیں مگر جو کچھ اپنایا ہے وہ اسی زبان میں ہے جو میرے مضمون کی ہے۔ جملے تو جملے، پیراگراف کے پیراگراف یہاں تک کہ اقتباسات اور حوالے تک میرے ہی جوں کے توں رکھ لیے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں میرے مضمون کا ابتدائی پیراگراف جمال صاحب کے مضمون کے دوسرے پیراگراف میں جذب ہوگیا ہے۔ جمال صاحب کے مضمون کے دوسرے پیراگراف کے تیسرے جملے سے مقابلہ فرمائیں میرے مضمون کے ابتدائی پیراگراف کو:

"مسجد قرطبہ ایمان کی حرارت والوں نے دم بھر میں نہیں بنا دی تھی بلکہ ۷۸۵ء سے ۱۲۳۶ء تک تعمیر و تجدید اور توسیع و تغیر کے مسلسل عمل سے گزرتی رہی۔"

اس کے علاوہ اکثر و بیشتر جملے اپنی اولین ساخت میں جیسے کے تیسے میرے ہی مضمون سے اُچک کر اِدھر اُدھر اپنے مضمون میں استعمال کر لیے ہیں...... ص ۱۸۹ کے دوسرے پیراگراف کو دیکھیے۔ "لیکن مسجد قرطبہ کی زیارت اقبال کے لیے مکمل واردات اتحاد بن گئی" اور اس پیراگراف سے پہلے اقبال کے جن اشعار کا تعارف جن الفاظ میں کرایا گیا ہے وہ بھی سب کے سب من و عن میرے مضمون سے اُٹھا لیے گئے ہیں۔ میرے مضمون کے تیسرے پیراگراف سے لے کر چوتھے پیراگراف تک ذرا مقابلہ کر ڈالیے۔ میرے مضمون کا وہ حصہ دیکھیے جس میں نظم کا اسلوبی اور ہیئتی تجزیہ کرنے کی میں نے کوشش کی ہے۔ "نظم کا پہلا بند اچانک شروع ہو جاتا ہے......" اب ص ۱۸۹ کے آخری پیراگراف سے مقابلہ فرمائیے۔ جملے پر جملے حتیٰ کہ اقتباسات وہی ملیں گے۔ اب کہاں تک سورج کو چراغ دکھاؤں۔ سارا کا سارا تھیسس وہی ہے، مضمون کا اختتام بھی میرے ہی الفاظ پر ہو رہا ہے۔ البتہ 'دادالکبیر' کو فاضل مصنف نے 'رادالکبیر' بنا دیا ہے۔ 'مسجد قرطبہ' اقبال کی شاعرانہ کلیت کو جس طرح معرض اظہار میں لے آتی ہے، اس طرح کا کامیاب تجربہ کسی ایک نظم میں مشکل ہی سے ملے گا۔" یہ میرا جملہ ہے۔ جمال صاحب نے کسی ایک نظم کی بجائے کسی نظم میں کر دیا ہے۔ کوئی اقتباس ایسا نہیں ہے جو میرے مضمون سے براہِ راست نہ اچک لیا گیا ہو۔ کوئی دلیل ایسی نہیں جسے میں نے نہ برتا ہو۔ کوئی پیراگراف ایسا نہیں جس میں اکثریت ایسے جملوں یا فقروں کی نہ ہو جو میرے مضمون میں نہ رہے ہوں۔

عمیق حنفی

[ماہنامہ 'اوراق'، لاہور، مارچ اپریل ۱۹۸۴ء ص ۲۸۳]

وزیر آغا کے گھر بھی ڈاکہ

تاہم حال ہی میں یہ حرکت پروفیسر طاہر تونسوی ایم۔ اے جیسے کہنہ مشق ادیب نے سرانجام دے ڈالی جو نہ صرف ادب لکھتے ہیں بلکہ لاہور کی سب سے بڑی درس گاہ میں ادب پڑھاتے بھی ہیں۔ مزید برآں اس ادیب شہیر نے علامہ اقبال کی صد سالہ برسی کے موقع پر رسائل کے اوراق پارینہ پر قینچی کا استعمال فراواں کیا اور تین چار کتابیں مرتب کر ڈالیں اور اب پروفیسر صاحب کو علامہ اقبال کے سکہ بند مرتبین میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ ان کی متذکرہ ادبی کاوشوں سے متاثر ہو کر رفیق خاور جسکانی نے ان سے ابوطاہر کی کتاب 'بہتمتیں چند' پر ایک مضمون لکھنے کی فرمائش کی۔ اس زمانے میں تونسوی صاحب چونکہ دوسروں کی محنت اپنے کھاتے میں ڈالنے کے عادی ہو چکے تھے اس لیے انھوں نے کتاب تراشی کا عمل یہاں بھی آزمانے کی سعی کی۔ 'بہتمتیں چند' مزاح کی کتاب تھی اس لیے انھوں نے دز دنگاری کے لیے وزیر آغا کی کتاب 'اردو ادب میں طنز و مزاح' منتخب کی اور اس کتاب کے دیباچے 'سخن ہائے گفتنی' کے اولین پیراگراف کو معمولی رد و بدل سے اپنے نامۂ تنقید میں شامل کر لیا۔ آگے بڑھنے سے قبل اس پیراگراف کا اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

''کسی زبان کے سنجیدہ ادبی سرمائے میں نہ صرف وہ خالص تنقیدی مواد ملتا ہے جو ادیب کے تخیل و وجدان کا مظہر ہوتا ہے اور جسے اس کا جذباتی اور احساسی انہماک جنم دیتا ہے بلکہ زیادہ تر حصہ اس تنقیدی مواد پر مشتمل ہوتا ہے جو ادیب کی قوت مشاہدہ یا زندگی کے تجربات کے سامنے سے ہوتا ہے۔ اس ادبی سرمائے میں طنزیہ مزاحیہ ادب بھی شامل ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ طنز و مزاح کے عناصر دراصل فرد اور زندگی پر تنقیدی نظر کا حکم رکھتے ہیں اور انھیں کا سہارا لے کر ادیب ماحول کی بے اعتدالیوں، معاشرہ کی ناہمواریوں اور سماج کی دھاندلیوں پر نظر احتساب ڈالتا ہے۔'' (طنز و مزاح کی ایک مثال، 'بہتمتیں چند'، طاہر تونسوی، ماہنامہ 'محفل' لاہور، جولائی ۱۹۷۷ء ص ۲۹، کالم اول سطور ۳ تا ۱۰)

اور اب وزیر آغا کا اقتباس ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ دز دنگار موصوف نے 'شہرت مایہ' کے لیے کس طرح 'نقصان ہمسایہ' کا طریق نکالا ہے۔

''کسی زبان کے سنجیدہ ادبی سرمایہ میں نہ صرف وہ خالص تخلیقی مواد ملتا ہے۔ جسے ادیب کا جذباتی اور احساسِ انہماک جنم دیتا ہے بلکہ اس کا معتد بہ حصہ اس تنقیدی مواد پر بھی مشتمل ہوتا ہے جو ادیب کی قوت مشاہدہ اور ذہنی ادراک کا رہین منت ہوتا ہے۔ موخر الذکر ادبی سرمائے میں طنزیہ و مزاحیہ ادب بھی شامل ہے اور یہ اس لیے کہ طنز و مزاح کے عناصر دراصل فرد اور زندگی پر تنقیدی نظر کا حکم رکھتے ہیں اور انھیں کا سہارا لے کر ادیب ماحول کی بے اعتدالیوں اور فرد کی ناہمواریوں پر نظر احتساب ڈالتا ہے۔'' ('اردو ادب میں طنز و

مزاح'، وزیر آغا، ص: ۱۳ سطور: ۱ تا ۱۵، لاہور ۱۹۵۸ء)

تنقیدی عمل میں سربرآوردہ ادبا کے خیالات سے استفادہ کرنے اور اختلافی یا اثباتی نکتہ ابھارنے کی ممانعت تو نہیں ہے تاہم یہ سب ایک ضابطۂ ادب کے تحت ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اقتباس کسی لفظی تبدیلی کے بغیر درج کیا جاتا ہے تو مصنف کا حوالہ اقتباس کے آخر میں یا نیچے پاورق میں دیا جاتا ہے اور کسی دوسرے مصنف کے خیالات کو اپنے الفاظ میں ڈھال کر پیش کرنا مقصود ہو تو اکتساب شدہ خیالات واوین میں لکھے جاتے ہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات سے واضح ہوتا ہے کہ پروفیسر طاہر تونسوی صاحب نے ادب کے ان ضابطوں کو نہ صرف نظر انداز کیا ہے بلکہ وزیر آغا کی مربوط عبارت میں معمولی رد و بدل کر کے اس کا حلیہ حسب ذوق بگاڑنے کی کوشش بھی کی ہے اور اس سے یہ اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں کہ دز دنگاری کا یہ عمل ان کی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔

ذرا آگے بڑھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر صاحب نے محض ایک پیراگراف سرقہ کرنے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ یہ قبیح اقدام بھی کر ڈالا ہے کہ وزیر آغا نے نیاز فتح پوری کے فن کو جس نظریاتی نقطے پر پرکھا تھا۔ پروفیسر صاحب نے اس نقطے کو ابوطاہر پر استعمال کیا اور نیاز فتح پوری کے بارے میں وزیر آغا کی رائے کو ابوطاہر پر چسپاں کر دیا۔ امتثال حقیقت کے لیے پہلے نیاز فتح پوری کے باب میں وزیر آغا کا نقطۂ نظر ملاحظہ کیجیے۔

''طنز کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مزاح کے برعکس اس میں نشتریت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ طنز نگار کی حیثیت ایک جج کی سی ہوتی ہے لیکن جج کی فطری طمانیت کی بجائے اس میں محتسب کی سی تیزی اور تخی موجود ہوتی ہے۔ (بحوالہ سُلی، 'این ایسے آن لافٹر' ص ۵۸۰)

''چنانچہ نشانۂ تمسخر کی طرف طنز نگار کے ردعمل میں ایک استہزائی کیفیت موجود ہوتی ہے اور وہ درحقیقت جس چیز یا عیب کا مذاق اڑاتا ہے، اس سے نفرت کرتا ہے اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ مبالغہ، موازنہ، واقعہ، کردار، لفظی الٹ پھیر، غرضیکہ طنز و مزاح کے تمام حربے استعمال کرتا ہے۔'' (وزیر آغا، 'اردو ادب میں طنز و مزاح' ص ۲۱۰، مارچ ۱۹۵۸ء، لاہور)

اس اقتباس میں آپ نے دیکھا کہ وزیر آغا نے اپنی نظریاتی اساس کو پروفیسر سلی کی رائے سے تقویت بہم پہنچائی ہے۔ سلی کا اقتباس وزیر آغا کے متن کا ایک اہم جزو ہے لیکن صاحب اسے اپنے نام منسوب کرنے کے بجائے اس کا کریڈٹ پروفیسر سلی کو دیا۔ اقتباس ''واوین'' میں درج کیا اور پاورق میں کتاب کا پورا حوالہ اور صفحہ کا نمبر لکھا گیا تا کہ مزید مطالعے کے خواہش مند سُلی سے فیضیاب ہو سکیں اور اس کی رائے کی صحت کا ادراک کر سکیں۔ پروفیسر طاہر تونسوی صاحب نے شوق مضمون نگاری میں وزیر آغا پر ہی ہاتھ صاف نہیں کیا بلکہ پروفیسر سُلی کو بھی ہضم کر گئے۔ مناسب موازنہ کے لیے اب پروفیسر طاہر تونسوی صاحب کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ابوطاہر بنیادی طور پر ایک طنز نگار ہیں۔ وہ سوسائٹی کے ہر برے پہلو پر طنزیہ وار کرتے ہیں۔ طنز کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مزاح کے برعکس اس میں نشتریت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ طنز نگار کی

حیثیت ایک جج کی سی ہے لیکن فطری طمانیت کی بجائے اس میں محتسب کی سی سختی اور تیزی موجود ہوتی ہے۔ طنز نگار درحقیقت جس چیز یا جس عیب کا مذاق اڑاتا ہے جس سے نفرت کرتا ہے اور اسے تبدیل کرنے کا خواہاں نظر آتا ہے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لیے وہ مبالغہ، موازنہ، کردار، واقعہ نقلی الٹ پھیر غرضیکہ ہر حربہ استعمال کرتا ہے۔'' (مقالہ ایضاً، ماہ نامہ 'محفل' لاہور، جولائی ۱۹۷۷ء، ص ۳۰، کالم اول سطر ۱۰ تا ۱۷)

اور اب ایک آخری اقتباس ملاحظہ کیجیے جس میں پروفیسر طاہر تونسوی نے وزیر آغا کے متن سے نیاز فتح پوری کا نام خارج کر کے ابوطاہر کا نام ڈالا اور جرأت سارقانہ کا نمونہ پیش کر دیا۔ وزیر آغا، نیاز فتح پوری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ '' (نیاز فتح پوری کے) ان خطوط میں بے تکلفی، چہل، ہنسی اور مذاق ہے اور ایک ایسی طنز جو کبھی تو بجھتے بجھتے ایک چنگاری کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور کبھی یک لخت شعلۂ جوالہ کی طرح بھڑک کر تلخ اندیشی کے مدارج تک جا پہنچی ہے۔ ایسے موقعوں پر نیاز زندگی کے قواعد و ضوابط اور اقدار و تحریکات کو ایک ایسے زاویے سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں کہ ناظر چونک چونک اٹھتا ہے۔'' (وزیر آغا، 'اردو ادب میں طنز و مزاح'، ص ۲۰۹، سطور ۳ تا ۸، لاہور ۱۹۵۸ء)

پروفیسر طاہر تونسوی ایم اے جناب ابوطاہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ابوطاہر کے ہاں ایک ایسی طنز ہے جو کبھی بجھتے بجھتے ایک چنگاری کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور کبھی یک لخت شعلۂ جوالہ بن کر تلخ اندیشی تک جا پہنچتی ہے اور وہ زندگی کی اقدار اور تحریکات کو ایک ایسے زاویے سے دیکھتے ہیں کہ ناظر چونک چونک اٹھتا ہے۔'' (ماہ نامہ 'محفل' لاہور، جولائی ۱۹۷۷ء، ص ۳۰ سطور ۵ تا ۸)

پروفیسر صاحب مذکور کی اس جرأت سارقانہ پر میری نظر پڑی تو میں انگشت بدنداں رہ گیا اور وضاحت احوال کے لیے انھیں دو خطوط لکھے۔ پروفیسر صاحب نے ان خطوط کی رسید دی اور نہ وضاحت احوال کی ضرورت محسوس کی۔ مجھے طاہر تونسوی کے ہاں علمی لگن کے کچھ نادر آثار نظر آتے ہیں اور مجھے پروفیسر صاحب کے ادبی مستقبل سے گہری دلچسپی ہے۔ تاہم وہ جس تیزی سے شہرت سمیٹنے کے آرزومند ہیں، ادب کا بالواسطہ عمل اس میں کچھ زیادہ معاونت نہیں کرتا۔ اگر دو چار کتابیں مرتب کر کے ڈاکٹر سلیم اختر بننا ممکن ہوتا تو ارباب ادب انھیں کبھی کا 'ڈاکٹر' تونسوی کہنا شروع کر دیتے۔ اس منصب فضیلت کے لیے تو سیروں خون خشک کرنا پڑتا ہے۔ عمر عزیز کا سب سے قیمتی حصہ مطالعے کی سرگرانی میں صرف ہو جاتا ہے، بال جھڑ جاتے ہیں، آنکھیں بینائی کھو دیتی ہیں۔ شاید پروفیسر طاہر تونسوی صاحب ادب کے اس جانکاہ ریاض کے لیے آمادہ نہیں اور کچی کھیتی سے پھل حاصل کرنے کے لیے دزدنگاری کو ہی شعار بنانے کی سعی کر رہے ہیں۔ سو اس کے لیے میں انھیں شرمندہ نہیں کرتا بلکہ مژدہ سناتا ہوں کہ وہ اس عمل میں خاصے کامیاب جا رہے ہیں۔ انھیں چاہیے کہ وہ 'اردو ادب میں طنز و مزاح' بلاتاخیر اپنے نام سے شائع کر دیں، مجھے یقین ہے کہ وزیر آغا معترض نہیں ہوں گے بلکہ سفارش کریں گے کہ پروفیسر طاہر تونسوی ایم۔ اے کو پی، ایچ، ڈی کے اس مقالے پر 'ڈاکٹریٹ' کی ڈگری بھی پیش کر دی جائے۔

انور سدید

['کھردرے مضامین'، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، ص ۱۸۲-۱۸۶]

فکر غامدی اور علمی سرقہ

اہل علم کے مابین اب یہ بات ڈھکی چھپی نہیں رہی کہ محترم غامدی صاحب کی بنیادی فکر دراصل ان کے نادر خیالات اور تفقہ فی الدین کا نتیجہ نہیں، بلکہ ماضی بعید و قریب کے چند علما و فقہا کی تحقیقات کا سرقہ ہے۔ راقم کو اس بابت پہلا احساس اس وقت ہوا جب جناب غامدی صاحب کی کتاب 'میزان' پڑھنے کا اتفاق ہوا۔ اس کتاب کی بنیادی فکر، استدلال اور یہاں تک کہ مثالیں بھی مولانا عمر احمد عثمانی صاحب کی کتاب 'فقہ القرآن' سے ماخوذ ہیں۔ لیکن مقام حیرت یہ ہے کہ پوری کتاب میں کسی ایک جگہ بھی اس بات کا تاثر نہیں دیا جاتا کہ یہ فکر و مثالیں مولانا عمر احمد عثمانی کی علمی کاوشوں سے ماخوذ ہیں، بلکہ کتاب پڑھ کر قاری کو یہی تاثر ملتا ہے کہ گویا یہ تحقیقات خالص جناب غامدی صاحب کے علمی تفکر اور مساعی کا نتیجہ ہیں۔

غامدی صاحب کی بیشتر تحقیقات دوسرے علما کی کاوشوں کا نتیجہ رہی ہیں، جیسے کہ مولانا وحید الدین خان صاحب کے نظریۂ سیاست و خلافت کو غامدی صاحب نے من و عن اپنے الفاظ میں ادا کر دیا ہے، بالکل اسی طرح شادی شدہ زانی کے لیے رجم کی سزا بھی دراصل ان کے استاد محترم امین احسن اصلاحی اور مولانا عمر احمد عثمانی کی علمی تحقیقات سے ماخوذ ہے۔ عمر عائشہ رضی اللہ عنہا پر غامدی صاحب نے سارا کا سارا مواد حکیم نیاز احمد کی کتاب سے لیا ہے، جب کہ موسیقی کو مباحات فطرت قرار دینے کے دلائل بھی غامدی صاحب نے مولانا ابوالکلام آزاد اور جعفر شاہ پھلواری سے اخذ کیے ہیں۔ الغرض کوئی ایسا مسئلہ ڈھونڈنا مشکل ہوگا جس کی بابت کہا جا سکے کہ یہ مسئلہ تنہا غامدی صاحب کی دقت نظری کا نتیجہ ہے۔ تاہم یہ بات ضرور ہے کہ ان تمام مسائل میں غامدی صاحب سبیل المومنین سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں، جب کہ غامدی صاحب کے حوارین یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ غامدی صاحب کے تفردات کی تعداد چار پانچ سے زیادہ نہیں ہے، اور ان تفردات میں بھی وہ اکیلے نہیں بلکہ فقہا ان کے ساتھ ہیں۔ اس مبحث کو آگے بڑھانے سے پہلے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ تفرد کہتے کسے ہیں۔ تفرد اسے نہیں کہتے کہ سلف سے خلف تک کسی نے وہ موقف اختیار نہ کیا ہو، تفرد وہ بھی ہوتا ہے جس کے قائلین خواہ (سلف تا خلف) متعدد پائے جائیں لیکن اپنے زمانے میں تنہا ہی رہے ہوں۔

آسان زبان میں تفرد کسی بھی فقیہہ یا عالم کی اس رائے کو کہتے ہیں جس میں وہ جمہور امت سے منفرد ہو اور امت اور علما کی اکثریت نے اس رائے کو قبول عام نہ بخشا ہو۔ اس طرح کے تفردات ہمیں تقریباً ہر فقیہہ کے ہاں مل جاتے ہیں لیکن عموماً تمام قدیم و جدید فقہا کے تفردات کی تعداد ان کی بقیہ آراء کے مقابلہ میں آٹے میں نمک کے برابر ہوتی ہے؛ یا یوں کہہ لیں کہ کسی عالم یا فقیہہ نے اگر ہزار مسائل کا استنباط کیا ہے تو اس میں سے ۵ یا ۶ ہی میں تفرد کا شکار ہوا ہوگا۔ لیکن غامدی صاحب کی تو ماشاءاللہ پوری کی پوری 'فقہ' ہی تفردات کا مجموعہ ہے۔ اپنے استاذ گرامی کے دفاع میں غامدی صاحب کے حوارین عموماً یہ مغالطہ دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ استاذ محترم اس تفرد میں اکیلے نہیں، بلکہ فلاں دور کے فلاں عالم بھی ان کے ہمنوا ہیں،

اور دراصل یہ بات ہوتی بھی بالکل درست ہے لیکن مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ جو چیزیں مختلف فقہا کے ہاں انفرادی طور پر ملتی ہیں، غامدی صاحب نے ان کو وہاں سے چن چن کر اپنی پوری فقہ بنا ڈالی ہے یعنی ہر فقیہ کا متروک یا شاذ اجتہاد غامدی صاحب کے 'مقبول' اجتہاد کی لسٹ میں آجاتا ہے۔ گویا ایسا نظر آتا ہے کہ غامدی صاحب ان فقہ کی کتابوں میں سے اپنے لیے کبھی محرمات کا جواز ڈھونڈ رہے ہوتے ہیں تو کہیں واجبات کی نفی میں ان کا دن رات ایک ہو رہا ہوتا ہے۔......

محمد فہد حارث

['دلیل ڈاٹ پی کے'، ۱۰ فروری ۲۰۱۸]

حضرت نیاز اور جادو ناتھ سرکار

جولائی گذشتہ میں میرے ایک دوست نے میرے پاس جون کے 'نگار' کا ایک پرچہ بھیجا۔ وہ رسالہ کے رئیس التحریر صاحب کے طرز انشا (جو اکثر نقادِ آگرہ کے صفحات میں نظر آتا تھا) کے بڑے دلدادوں میں ہیں، میں نے شوق سے اسے دیکھنا شروع کیا۔ سب سے پہلے جس چیز پر نظر پڑی، وہ زیب النسا کی تصویر تھی، صفحہ ۳۳ پر، پر اس پر ایک مضمون بھی موجود تھا۔ خوش قسمتی یا بد قسمتی سے اسی زمانہ میں مجھے بھی زیب النسا پر ایک مضمون لکھنے کا خیال ہوا تھا، چنانچہ اس کے متعلق جس قدر کتابیں جمع کر سکا تھا، ان کو دیکھ چکا تھا۔ شوق ہوا کہ مشہور ایڈیٹر صاحب کی معلومات سے بھی مستفید ہوں لیکن جوں جوں پڑھتا جاتا تھا، میری حیرت بڑھتی جاتی تھی، کیوں کہ مضمون دراصل ایک چھوٹی سی ماخوذ تمہید کے بعد مشہور مورخ جادو ناتھ سرکار ایم، اے، پی، آر، ایس آئی، ای، ایس کے مضمون کا لفظی ترجمہ تھا۔ جہاں کہیں ان کا ترجمہ نہ تھا، وہاں مولانا شبلی کے مضمون سے لیا گیا تھا۔ میں نے پہلے سمجھا کہ ایڈیٹر صاحب نے حوالہ دیا ہوگا، ایک ایک حصہ کو بغور دیکھا، لیکن کہیں بھی ان کا نام نظر نہ آیا۔ میں نے دوسرے مضامین کو بھی اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا شروع کیا تو معلوم ہوا کہ ایڈیٹر صاحب کے اکثر مضامین سرتاپا دوسرے انگریزی مضامین کا خلاصہ ہیں۔ خیال ہوا کہ شاید اس نمبر میں کاتب نے حوالہ دینا چھوڑ دیا ہو، اس لیے کوئی رائے قائم کرنے کے قبل مزید تحقیق ضروری معلوم ہوئی۔ میں نے 'نگار' کا آئندہ نمبر بھی منگا کر دیکھا۔ اس میں بھی ایڈیٹر صاحب نے دوسرے انگریزی رسائل کے تلخیص کے علاوہ پھر جادو بابو کے مضامین کا ترجمہ اپنے نام سے بلا کسی حوالہ کے شائع کر دیا ہے، اس کی سرخی شاہجہان اور اورنگ زیب کا ضبط اوقات ہے۔ یہ دونوں مضامین بابو جادو ناتھ سرکار کی کتاب کے ساتھ ملا کر پڑھے جائیں تو میرے دعوے کی بخوبی تصدیق ہو جائے گی۔

جادو ناتھ بابو نے اپنے مضمون میں بعض دیگر مصنفین کی کتابوں کے بھی اقتباس کیے ہیں اور حضرت نیاز نے ان کو بھی بجنسہ ترجمہ کر کے اپنے مضامین میں شامل کر لیا ہے۔ اسی طرح آپ کا سارا مضمون محض ترجمہ ہے۔ جن اصحاب کے پاس یہ نگار اور جادو بابو کی کتاب "Studies in Moghal India"

موجود ہو، وہ دونوں کو ملا کر پڑھیں اور دلیری کی داد دیں۔

اب میں فاضل رئیس التحریر صاحب کے مضمون مندرجہ مجلد ۲، شمارہ ۱، میں سے چند جملے نقل کرتا ہوں تاکہ اس کے متعلق میرے بیان کی تصدیق ہو جائے۔ یہ سمجھنا چاہیے کہ جادو بابو کی کتاب میں یہ دو مستقل مضامین ہیں۔ پہلا مضمون ان کے یہاں صفحہ ۳۰ سے شروع ہوتا ہے اور دوسرا صفحہ ۶۴ سے۔ پہلی کی سرخی 'دی ڈیلی لائف آف شاہجہان' (The Daily Life Of Shahjahan) اور دوسرے کا عنوان 'اورنگ زیبس ڈیلی لائف' (Aurangzebs Daily Life) ہے۔ عنوانوں کے علاوہ دونوں کے تحت العنوانات بھی ایک ہیں (ملاحظہ ہو 'نگار' اور مضمون بابو جادو ناتھ سرکار، مندرجہ کتاب مذکورہ بالا) دونوں کے الفاظ، خیالات، ترتیب اور خیالات سب ہی کچھ ایک ہیں۔

اس کے بعد مجھے کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے، ناظرین خود نتیجہ نکالیں۔ رہا اب سوال یہ کہ کیا ہمارے بڑے بڑے انشا پرداز، افسانہ نویسی کے استاد رومانس کے ماہر، جلیل القدر مصنف، لطیف جذبات کے پیکر مجسم، روحانیت کی جان، ادبیت کی روح اور اردو زبان کے مایۂ صد ناز رؤسائے تحریر کا یہ حال ہے، اور اگر یہ سچ ہے تو پھر دوسروں سے جو اس میدان کے مبتدی ہیں کیا گلہ؟

چو کفر از کعبہ برخیزد کجا ماند مسلمانی

میں حضرت نیاز سے دست بستہ معافی چاہتا ہوں، اور مجھے امید ہے کہ وہ میری اس بیباکانہ جرأت کو معاف فرمائیں۔ فاعتبرو!

نجیب اشرف ندوی

['زمانہ' اکتوبر ۱۹۲۲، صفحہ ۵۷۰۔۵۷۱]

'مقالات حالی': مولوی عبدالحق

مولانا الطاف حسین حالی کے فرزند سجاد حسین حالی ۱۹۳۰ء میں شیخ صاحب (شیخ محمد اسماعیل پانی پتی) کو حیدرآباد (دکن) لے گئے۔ وہاں آپ کی ملاقات مولوی عبدالحق بابائے اردو سے ہوئی۔ مولوی عبدالحق نے شیخ صاحب سے آپ کا مرتب کردہ مولانا حالی کے مضامین کا مجموعہ جو آپ نے ۱۴ سال کی محنت سے ترتیب دیا تھا بڑے اصرار سے اشاعت کے لیے مانگ لیا، مگر جب وہ مجموعہ شائع ہوا تو سرورق پر مصنف کا نام بجائے شیخ محمد اسماعیل پانی پتی کے مولوی عبدلحق لکھا ہوا تھا۔ دیباچہ میں مولوی صاحب نے لکھ دیا تھا کہ یہ مضامین کچھ میرے اور کچھ محمد اسماعیل کے مرتب کردہ ہیں۔ بقول شیخ صاحب: ''حالانکہ ان مضامین کی ایک سطر بھی مولوی صاحب کی مہیا کی نہیں ہوئی تھی۔ یہ سب سے پہلی بدمعاملگی تھی جو کسی پبلشر نے میرے ساتھ کی تھی۔'' یہ کتاب آج بھی مولوی عبدالحق کے نام سے مقالات حالی کے طور پر شائع ہوتی ہے۔ شیخ صاحب حالی کے موضوع پر سند تسلیم کیے جاتے تھے۔ مولوی صاحب نے دیباچہ میں اس کا ذکر یوں کیا ہے: ''بعض مضامین جو انھیں نہیں ملے تھے، وہ میں نے دوسرے ذرائع سے بہم پہنچائے۔ ان مضامین کے حاشیے بھی شیخ

صاحب کے لکھے ہوئے ہیں۔ میں نے نظر ثانی کرتے وقت حسب ضرورت کہیں کہیں کمی بیشی کر دی ہے ورنہ یہ سب کام انھیں کا کیا ہوا ہے۔"

عاصم جمالی

[براہین احمدیہ: مولوی عبدالحق کا مقدمہ اعظم الکلام، صفحہ نمبر ۱۶، جھنگ ۲۰۱۳ء]

(بشکریہ، زکریا ورک)

وہ دن گئے جب پی ایچ ڈی پیدا ہوتے تھے

سابق ایف بی آئی ایجنٹ ایلن ایزل اور جان بیئر کی تحقیق 'ڈگری ملز۔ دی بلین ڈالر انڈسٹری' کے مطابق اس وقت لگ بھگ ساڑھے تین ہزار نام نہاد تعلیمی فیکٹریاں دنیا بھر میں ڈگریاں اور ڈپلومے بانٹ رہی ہیں اور ان میں سے لگ بھگ ایک ہزار فیکٹریاں امریکا میں ہیں۔ ان فیکٹریوں سے سالانہ تقریباً پچاس ہزار پی ایچ ڈی پیدا ہو رہے ہیں اور یہ تعداد دنیا بھر میں ہر سال اصلی پی ایچ ڈی کرنے والوں سے ذرا ہی کم ہے۔ دھڑکا اگر ہے تو حساس پروفیشنل شعبوں میں دی جانے والی مشکوک اسناد سے ہے۔ ذرا تصور کیجیے کہ ایک سرجن جو ڈاکٹر ہی نہیں اور کاک پٹ میں بیٹھا ایک ایوی ایشن ڈپلومہ ہولڈر جو پائلٹ ہی نہیں۔

مگر یہ کاروبار اتنے دھڑلے سے کیوں؟ وجہ شاید یہ ہے کہ اس دوطرفہ مفید صنعت سے نہ شکاری کو تکلیف ہے اور نہ ہی شکار کو۔ اور جو باسز ان برائیلر ڈگری یافتگان کو نوکری دیتے ہیں وہ اپنی بدنامی کا سوچ کے شور نہیں مچاتے کہ انھوں نے نوکری دینے سے پہلے جعلی یا غیر تسلیم شدہ ڈگری کی چھان پھٹک کیوں نہ کی۔ اس لیے یہ گندہ دھندہ 'نہ پوچھو نہ بتاؤ، بس کام چلاؤ' کی بنیاد پر جاری ہے، جاری رہے گا۔

پروفیشنل اور سائنسی تعلیمی اداروں میں ایک اور طرح کا سرقہ بالجبر ہے۔ کام شاگردوں سے کروایا اور کسی دیسی بدیسی تحقیقی جرنل میں اپنے نام سے چھپوا کے اگلے گریڈ میں پروموشن کھرا کر لیا۔ اس کے عوض غریب طلبا کا منھ تھوڑے سے اضافی نمبروں سے بھر دیا یا پھر بہت ہی شرافت دکھائی تو طالب علم کے کام پر اس کا اور اپنا نام لکھ کر مشترکہ تحقیق کی داد بٹور لی۔ یہ جعلی پن اور علمی بدمعاشی کون سی مشین پکڑے گی بھلا؟ جس ذہین طالب علم کی محنت پر ڈاکہ پڑتا ہے وہ اپنے تعلیمی مستقبل کے خوف سے منہ سیے رکھتا ہے۔

وہ دن گئے جب پی ایچ ڈی پیدا ہوتے تھے۔ اب اسمبل ہوتے ہیں۔ صرف پیسہ اور تعلقات ہوں تو سپروائزر اپنی مرضی کا رکھوا لیں۔ چالیس پچاس ہزار میں تھیسس میں لکھ دوں گا۔ تھیسس کے معیار کا تعین کرنے والے دیسی بدیسی ماہرین کا انتخاب بھی سپروائیزر کا تعلقاتی دردسر ہے اور وائیوا (زبانی امتحان) تو گھر کی کھیتی ہے۔ لیجیے ہو گئی ڈاکٹری۔ اگلے ماہ کی تنخواہ میں ریسرچ الاؤنس بھی شامل ہو جائے گا۔ پھر اسی زبان سے اپنے نونہال شاگردوں کے سامنے گلوگیر ہو کر یہ کھوجنے میں کیا حرج ہے کہ پاکستان میں اعلیٰ تعلیم زوال پذیر کیوں ہے۔ اب کوئی ڈاکٹر اقبال، ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر ضیاالدین، ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر،

ڈاکٹر خیرات ابن رسا، ڈاکٹر احسان رشید، ڈاکٹر عطاالرحمان، ڈاکٹر ریاض السلام، ڈاکٹر عبدالسلام کیوں پیدا نہیں ہوتا؟ جب آپ جیسے پیدا ہو رہے ہوں تو پھر ان جیسوں کو پیدا ہونے کی کیا ضرورت؟

وسعت اللہ خان

'ہم سب'، ۱۰ دسمبر ۲۰۱۷

سرقے کی ڈگریاں

جرمنی کی وزیر تعلیم انیتا شافان پر پی ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے چوری کے مقالے کا الزام لگایا گیا۔ ان الزامات کے بعد وہ فوراً اپنے عہدے سے مستعفی ہو گئیں۔ جب کہ سرقہ کا الزام ابھی ثابت نہیں ہوا ہے اور وہ اس الزام کے خلاف قانونی چارہ جوئی کرنے کا ارادہ بھی رکھتی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ جرمنی کی چانسلر انجیلا مرکل کی قریبی دوست بھی ہیں لیکن انھوں نے چانسلر سے دوستی کا کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ ہے نا حیرت کی بات؟ کیا ہم اس قسم کے مثبت رویے کا تصور بھی کر سکتے ہیں؟......

کثیر تعداد میں جعلی ڈگریاں رکھنے سے سیاسی پارٹیوں کی ساکھ تو بری طرح متاثر ہوئی ہے، لیکن جب ان کے قائدین اور وہ خود ہٹ دھرمی کے ساتھ انگلیوں سے 'V' یعنی وکٹری کا نشان بناتے ہوئے، بے شرمی سے ہنستے ہوئے، ڈھٹائی سے قہقہے لگاتے ہوئے، اپنی اپنی قیمتی گاڑیوں میں کھڑے اس سسٹم کا مذاق اڑا رہے تھے، جہاں انصاف کیا نہیں جاتا بلکہ خریدا جاتا ہے۔ تو سنجیدہ اور محب وطن لوگ سوچ رہے تھے کہ وہ کہاں رہ رہے ہیں، کیا یہ کوئی جنگل ہے، جہاں طاقت کی حکمرانی ہوتی ہے، کمزور جانوروں کو طاقتور جانور ڈکار لیے بغیر ہضم کر جاتے ہیں، اور کوئی ان کو روک نہیں سکتا؟ چرچل نے صحیح کہا تھا کہ "انھیں آزادی نہ دو، یہ اس کے لائق نہیں ہیں۔" جس ملک میں جعلی ڈگریوں کا کام یونیورسٹی کے اساتذہ اور ملازمین کی ملی بھگت سے ہو رہا ہو، وہاں آئندہ کا منظرنامہ بخوبی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ جرمن وزیر اعظم صرف الزام لگنے پر مستعفی ہو جاتی ہے اور ہمارے اساتذہ سرقے کی ڈاکٹریٹ کی ڈگریاں ماتھے پر سجائے بیٹھے ہیں جب کہ بیشتر اساتذہ کا نام باقاعدہ اخبارات میں آ چکا ہے، لیکن ان میں سے اکثر اپنے اپنے شعبے کے چیئرمین بھی رہ چکے ہیں۔......

......لوگ جانتے ہیں کہ سرقے کی ڈگریاں کس طرح لی جاتی ہیں۔ دراصل نگراں استاد کو اب اتنی فرصت نہیں کہ وہ ہر شاگرد کا کام بنظر غائر دیکھے۔ ان کے لیے فخر کا مقام صرف یہ ہے کہ ان کے زیر نگرانی کتنے لوگ پی ایچ ڈی کر رہے ہیں، اس عاشقی میں انھیں 'عزت سادات' کے جانے کا بھی کوئی غم نہیں، کیونکہ عزت اور خاندانی نجابت اب ماضی کی باتیں ہیں۔ سرقہ کرنے والے استاد جب اپنے مخاطب طالب علموں کو 'ایمانداری، پارسائی اور خاندانی نجابت' سے آگاہ کرتے ہیں تو سر پیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ خود چوری کے مقالے سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری لینے والے منبر پر کھڑے ہو کر 'سچ کی تلقین' کرتے اچھے نہیں لگتے......

نگراں پروفیسر صاحبان اب نہ 'ببلو گرافی' کی تحقیق کرتے ہیں نہ ہی لکھے گئے مقالے کے مندرجات کو پڑھتے ہیں، کیونکہ پڑھنے کی انھیں فرصت ہی نہیں، اس لیے ان معزز نگرانوں کو کچھ پتہ ہی نہیں

چلتا کہ سرقہ کہاں سے کیا گیا ہے۔ وہ تو بس صفحات دیکھ کر 'دستخط' کردیتے ہیں کہ انھیں صرف اپنے معاوضے سے مطلب ہے۔ خود نگراں اساتذہ کا مطالعہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اسی لیے وہ چوری پکڑ نہیں سکتے، گزشتہ دس تا بارہ سال کے درمیان پی ایچ ڈی کرنے والے حضرات سے بات کرکے دیکھیے تو بیشتر کو تو اپنے موضوع سے بھی پوری واقفیت نہیں، کیونکہ اب یہ کام بھی ٹھیکے پر ہو رہا ہے۔ بعض تھوک فروشوں نے بڑی تعداد میں کچھ خوردہ فروشوں سے مختلف موضوعات پر کام کروا کے محفوظ کرلیا ہے۔ کسی بھی ڈاکٹریٹ کے طلبگار جنھیں اپنی تنخواہ بڑھوانی ہو یا صرف نام سے پہلے 'ڈاکٹر' کا لاحقہ لگانے کا شوق ہو، وہ جب ان سے رابطہ کرتے ہیں تو تھوک فروش انھیں چند عنوانات بتا دیتے ہیں، جو ان کے پاس پہلے سے ہی موجود ہوتے ہیں، ان میں سے ایک کا انتخاب کرکے خریدار معاملات طے کرلیتا ہے اور...... پھر صرف دو سال کے قلیل عرصے میں وہ ڈاکٹر کہلانے لگتا ہے۔ یہ تو سرقے سے بھی بڑا فراڈ ہے جو بڑی کامیابی سے ملک کی بہت سی یونیورسٹیوں میں نہایت کامیابی سے جاری ہے۔

رئیس فاطمہ

['ایکسپریس نیوز'، ۱۳ فروری ۲۰۱۸]

ایک نیا انداز سرقہ

......مجروح سلطانپوری کا معاملہ کچھ یوں حیرت انگیز تھا کہ چیز اچھی ہو تو قیمت نہیں دیکھی جاتی۔ گویا مال اچھا ہو تو سرقہ نہیں سمجھا جاتا۔ ایک دوہا کبیر داس سے منسوب ہے کہ:

کبیرا کھڑا بجار میں لیے لکاٹھی ہاتھ
جو گھر پھونکے آپنا چلے ہمارے ساتھ

اس خیال کو مجروح سلطانپوری نے بغیر حوالے کے یوں اپنا لیا:

جلا کے مشعل جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

ڈاکٹر شمس بدایونی نے 'میری ڈائری کے چند ورق' میں اختر انصاری دیدپس دید کے حوالے سے بڑا دلچسپ انکشاف کیا۔ ۱۶ نومبر ۱۹۸۲ء کو ڈاکٹر شمس بدایونی سے اختر انصاری نے قاضی غلام جاہ بسمل بدایونی کے تعلق سے دریافت فرمایا۔ ڈاکٹر شمس الدین بدایونی نے بتایا کہ: "قاضی صاحب بدایوں کے ایک جید عالم تھے۔ فارسی میں ان کا ثانی نہیں تھا۔ علامہ اقبال سے (ان کی) خط و کتابت تھی۔ غالب کے فارسی کلام کے شیدائی تھے اور ان کا یہ شعر بہت مشہور ہے:

میں نے اپنا جامۂ ہستی حوالے کردیا
شرم آئی دیکھ کر خنجر کی عریانی مجھے

شعر سن کر (اختر انصاری) پھڑک گئے۔ بار بار دہرایا۔ آج جب میں حاضر ہوا تو کہنے لگے:

"شمس صاحب (میں نے) ساری زندگی سرقہ نہیں کیا لیکن اب طبیعت مطمئن نہیں ہوتی۔ آپ نے لاجواب شعر سنایا۔ طبیعت بے قرار تھی، لہٰذا میں نے اپنے الفاظ میں منتقل کردیا اور اس خیال کو وسعت بھی دی۔"

قاضی بسمل بدایونی کا مذکورہ شعر وسعت پاکر اختر انصاری کے شعری مجموعۂ کلام 'ایک قدم اور سہی' میں اس روپ میں جلوہ گر ہوا، یعنی وہ شعر ایک نظم کی صورت اختیار کرگیا۔ نظم کا عنوان ہے، 'عجز نظر'۔ ملاحظہ فرمایئے:

اک ردائے سرخ اڑھا دو خنجر عریاں کو تم
میرے سینے میں چھپا دو خنجر عریاں کو تم
جانے کیا کچھ دیکھتی ہے میری دیوانی نظر
اک بلائے غم کے زندانی کی زندانی نظر
درد کے اک کائنات اور غرق حیرانی نظر
ہو نہیں سکتی حریف قہر عریانی نظر
میرے سینے میں چھپا دو خنجر عریاں کو تم
اک ردائے سرخ اڑھا دو خنجر عریاں کو تم

(۱۹۸۲ء)

اختر انصاری کے اس قدر الٹ پھیر کے باوجود بسمل بدایونی کے شعر کا ایجاز و اعجاز ہی مزہ دیتا ہے۔ اک نجی ملاقات میں اختر انصاری نے ہر چند کہ بسمل صاحب کے شعر کی بڑی تعریف کی اور خیال کو وسعت دینے کی بات بھی کی تھی مگر نظم کے ماخذ کی صراحت کا حوصلہ نہ کرسکے۔ نظم کے نیچے فٹ نوٹ میں بسمل کے شعر سے استفادے کا ذکر آجاتا تو عزت سادات بچی رہتی۔......

غزلوں کے اشعار یا نظموں کو تو چھوڑیے، بھوپال کے ڈاکٹر ابو محمد سحر کے پی ایچ ڈی کے مقالے 'مطالعۂ امیر مینائی' کو کرناٹک کے ایک استاد نے ہو بہو اُڑا لیا اور امیر مینائی کی جگہ 'داغ' کا ذکر اور اشعار ڈال کر اپنی پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کرلی اور کمال یہ کہ یونیورسٹی کی مالی اعانت سے اپنا مقالہ چھپوا بھی لیا۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر کو دھکا تو لگا مگر انھوں نے اس نادان پروفیسر کے خلاف کوئی کاروائی نہیں کی ورنہ وہ ملازمت سے ہاتھ دھو بیٹھتا۔ اس دیدہ دلیر پروفیسر کا نام اس تجع میں چھپا ہے، 'جدھر ہیں محمد علی اس طرف ہیں'۔ وہ بیچارا بھی کرے گا کیا۔ جس کو اس ریسرچ کے کام پر مامور کیا ہوگا، اس نے یہ دھاندلی کی۔ اس سرقے کا ہلکا سا ذکر مظفر حنفی نے اپنے مضمون 'پروفیسر ابو محمد سحر – کچھ یادیں' میں کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ماہنامہ 'ایوان اردو'، دہلی، اپریل ۲۰۰۵ء)

رؤف خیر

['بچشم خیر: تنقیدی مضامین'، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، جنوری ۲۰۰۷، ص ۱۱-۲۰]

واوین کی معدومیت کی علت

حال ہی میں عدالت عظمیٰ کے ایک فیصلے کے مطابق کانپور یونیورسٹی کی ۵۰۰۰ تھیسس مسترد کردی گئی ہے جن پر محققین کو ڈاکٹریٹ کی سند تفویض کی جا چکی تھی۔ مسترد ہونے والی تھیسس میں اردو کی تھیسس کی تعداد بھی نمایاں ہے۔ اگر ہم اردو میں تحقیقی مقالے کا ایک سرسری جائزہ لیں تو اس کا ایک بڑا حصہ شاعر و ادیب کی حیات وخدمات سے معمور نظر آتا ہے۔ اس نوع کے موضوعی انتخاب کی اصل وجہ مواد کی حصولیابی کی ہوتی ہے۔ دو چار کتابوں کے فیضان سے ایک تحقیقی مقالے کی مرقومیت قدرے آسان ہو جاتی ہے۔ لہٰذا اس نوع کی تحقیق میں سرقہ قبح نہیں حسن بن جاتا ہے۔ گرفت ہونے کی صورت میں بجائے غالب کے اس مصرعہ پر 'شرم تم کو مگر نہیں آتی' عمل پیرا ہونے کے، واوین کی معدومیت کی علت کاتب یا کمپوزر کے سر کسی گناہ کی طرح مڑھ دی جاتی ہے۔

معراج رعنا

['اردو میں تحقیقی مقالے کی صورت حال'،
دانش ڈاٹ پی کے، ۱۴ اکتوبر ۲۰۱۷]

سرقہ (چوری) روکنے میں مدد دینے والا کمپیوٹر پروگرام

تحقیق وتنقید کے میدان میں سرقہ ایک عام سی چیز ہے۔ ہمارے یہاں لوگ صفحات کے صفحات ہو بہو نقل کر لیتے ہیں اور کسی کو اس کی خبر نہیں ہوتی۔ کمپیوٹر کی دنیا نے سرقہ کو آسان بنایا تھا تو اس کے روک تھام کا کام بھی کمپیوٹر ہی نے کیا۔ turnitin.com ایک ایسا ہی سافٹ ویر فراہم کرتا ہے جو ہزاروں صفحات کو چند سیکنڈوں میں جانچ کر کے بتا دے گا کہ اس کے اندر چوری کا مواد ہے یا نہیں؟ یونیورسٹیاں، کالجز اور اسکول اس کی مدد سے تحقیقی مقالوں کی جانچ کرتے ہیں۔ اب اس سافٹ ویر کی وجہ سے بغیر حوالے کے اگر ایک جملہ بھی کسی نے کہیں سے نقل کیا تو اس کی چوری پکڑی جائے گی۔ یہ سافٹ ویر اس مفروضے پر بنایا گیا ہے کہ دو آدمیوں کے خیالات میں یکسانیت ہو سکتی ہے، مگر خیالات کے ساتھ اس کے اظہار میں اس قسم کی یکسانیت نہیں ہو سکتی کہ الفاظ بھی ہو بہو ایک جیسے ہوں۔ کمپنی کا دعویٰ ہے کہ اس سافٹ ویر میں لاکھوں آن لائن صفحات اور لاکھوں کی تعداد میں ریسرچ پیپر جمع ہیں، جن کی مدد سے یہ سرقہ کو آسانی سے پکڑ لیتا ہے۔ دراصل اس آن لائن سافٹ ویر میں روزانہ ہزاروں کی تعداد میں ریسرچ پیپر ڈالے جاتے ہیں۔ یہ سافٹ ویر ان مقالوں کو بھی اپنے ریکارڈ میں محفوظ کر لیتا ہے۔ اس طرح اس کا ڈیٹا بیس دن بدن بڑھتا جا رہا ہے۔ بعد میں اگر کوئی شخص اس مقالہ سے سرقہ کرے گا تو یہ سافٹ ویر بتا دے گا کہ فلاں مقالہ سے چوری کی گئی ہے۔ صرف وہ مواد سرقہ سے مستثنیٰ ہیں جو 'انورٹیڈ کاما' میں حوالوں کے ساتھ ہیں۔ یہ سافٹ ویر دنیا کی دس زبانوں میں ہے لیکن ابھی اردو زبان کو اس میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔ لہٰذا، جب تک یہ سروس اردو میں شروع نہیں ہوتی

ہے، اردو میں تحقیقی مقالوں کے سرقہ کو روکنے کے لیے انتظار کرنا پڑے گا۔ اسی قسم کا ایک سافٹ ویر اس کمپنی نے اخبارات ورسائل کے مدیروں کے لئے بھی بنایا ہے۔

اس آن لائن سافٹ ویر پر بھی مختلف قسم کے اعتراض کیے گئے۔ مختلف عدالتوں میں اس کے خلاف کیس بھی کیا گیا۔ زیادہ معاملات پرائیویسی سے متعلق ہیں۔ اس وجہ سے کینیڈا اور دوسرے ممالک میں بعض یونیورسٹیوں نے اس کو اپنے یہاں ممنوع قرار دے دیا ہے۔

عزیر اسرائیل

['اردو تحقیق میں جدید ذرائع کا استعمال'، اردو ریسرچ جرنل، شمارہ ۳، یکم اگست ۲۰۱۴]

فرق تو پڑے گا

جہاں زیب راضی

جنگ عظیم دوم میں ہٹلر سے پوچھا گیا کہ مسلسل جنگ کے نتیجے میں سارے قیمتی ترین لوگ مر رہے ہیں، ہم کیا کریں؟ ہٹلر نے جواب دیا کہ، "اگر ہو سکے تو اپنے قوم کے اساتذہ کو کہیں چھپا دو۔ اگر استاد محفوظ ہیں تو یہ قیمتی لوگ پھر تیار ہو جائیں گے۔" بدقسمتی یہ ہے کہ ہم تعلیمی کرپشن تک کا شکار ہو چکے ہیں۔......

سلمان آصف صدیقی صاحب فرماتے ہیں، "اگر کوئی ٹریفک سگنل بھی توڑتا ہے تو اس کا ذمہ دار بھی ایک استاد ہے۔" میں سوچتا ہوں جب استاد ہی 'چیٹر' اور 'کرپٹ' ہو جائیں تو باقی قوم کا بھلا کیا ماتم کیا جائے۔ آپ اندازہ کریں کہ ہم 'تحریری کرپشن' تک میں ملوث ہو چکے ہیں۔
......میکسیکو کے ساحل پر پڑی سینکڑوں مچھلیوں کو پانی میں چن چن کر ڈالنے والے بچے سے ایک بزرگ نے پوچھا کہ یہ تو لاکھوں کی تعداد میں ہیں، تمھارے ایسا کرنے سے کیا فرق پڑے گا؟ اس بچے نے ایک چھوٹی سی مچھلی کو اپنے ہاتھ میں لیا، سمندر کی طرف اچھالا اور بزرگ کی طرف دیکھ کر مسکراتے ہوئے بولا، "بڑے میاں! اس کو ضرور فرق پڑے گا۔"

['دلیل'، ۵ اگست ۲۰۱۵]

عبداللہ حسین کے 'نادار لوگ'

خورشید قائم خانی

مجھے ایک صاحب کا خط موصول ہوا، لکھا تھا:

''خدیجہ گوہر کا تحریر کردہ ناول "The Coming Season Yield" جس کا ترجمہ آپ نے 'امیدوں کی فصل' کے نام سے کیا ہے، میں پڑھا۔ ناول مجھے بہت پسند آیا۔ غالباً گذشتہ دہائی میں چھپنے والا یہ بہترین ناول ہے۔ لیکن ایک بات کے بارے میں آپ سے معلومات کرنی ہے۔ اس موضوع پر ایک ناول عبداللہ حسین کا 'نادار لوگ' بھی چھپا ہے۔ ان ناولوں میں کئی ایک واقعات میں اس قدر مماثلت پائی جاتی ہے کہ شکوک وشبہات جنم لیتے ہیں۔ کیا آپ اس بارے میں کچھ روشنی ڈالیں گے؟''

میں اس بارے میں لکھنے کا سوچ ہی رہا تھا کہ اس خط نے سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ یہ صحیح ہے کہ بعض اوقات نظم ونثر میں خیالات یا جملوں کی تھوڑی بہت مشابہت ہوسکتی ہے، مگر کسی دوسرے ناول کا تھیم اور اسلوب اٹھانا اور تھوڑے بہت ردوبدل کے ساتھ پورا کا پورا چربہ اتارنا جیسا کہ 'نادار لوگ' میں کیا گیا ہے، یہ تو صرف عبداللہ حسین کے ہاں ملتا ہے۔ (مضمون نگار کو شاید عصمت چغتائی کے ناولٹ 'ضدی' کے بارے میں علم نہیں جس کی کھال سید علی اکبر قاصد نے اتاری ہے اور جو زیرِنظر شمارے میں شامل ہے: مدیر) میں اس ضمن میں 'نادار لوگ' کا تفصیلی ذکر عبداللہ حسین کے پہلے ناول 'اداس نسلیں' کے حوالے کے بعد کروں گا۔

پاکستان میں چند ایک پائے کے ناول لکھے گئے ہیں جن میں ایک نام 'اداس نسلیں' کا بھی ہے۔ گو اس ناول کا بیشتر حصہ پاکستان کے وجود میں آنے سے قبل ہی لکھا جا چکا تھا۔ مگر 'اداس نسلیں' پر جو تنقید ہوئی ہے، زیادہ نہ سہی پر بہت سنجیدہ نوعیت کی ہے۔ محمد خالد اختر نے ستر کی دہائی میں اس بارے میں 'فنون' (لاہور) میں ایک جامع مضمون لکھا تھا۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''......وہ قرۃ العین حیدر کے اسلوب اور ان کے اونچے درجے کے ہندوستانی طبقے کے مرقعوں سے گہرے طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ اس حد تک کہ 'اداس نسلیں' کے باب کے باب 'میرے بھی صنم خانے' کی پیروڈی کے طور پر پڑھے جاسکتے ہیں اور سیدھے مس حیدر کے شہرۂ آفاق ناول میں سے اٹھائے ہوئے لگتے

ہیں۔ میں قطعاً مبالغے سے کام نہیں لے رہا۔ آپ کو میری بات کا یقین نہ آتا ہو تو 'اداس نسلیں' کے باب سی و پنجم میں صفحہ ۴۷۲ کے آخر پر نیچے دیے ہوئے اقتباس کا ملاحظہ کریں......''

میرے لیے اس جگہ پر پورا پورا اقتباس دینا محال ہے کہ مضمون بہت طویل ہو جائے گا۔ مختصراً یہ کہ محمد خالد اختر کے بقول عبداللہ حسین نے 'اداس نسلیں' میں ڈپٹی نذیر احمد کے 'ابن الوقت'، بلونت سنگھ کی کہانیوں کی پیروڈی، مثلاً مہندر سنگھ کا کردار اور شفیق الرحمان کی طنز نگاری کے علاوہ دلی کے روشن محل کے لوگ: قرۃ العین حیدر کی پیشکش معلوم ہوتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اس کا تذکرہ 'کار جہاں دراز ہے'، جلد دوم، صفحہ ۳۱۲ پر یوں کیا ہے:

''برسبیل تذکرہ، 'اداس نسلیں' کے متعلق انٹرویو میں مصنف نے ارشاد کیا کہ وہ عاجزہ کو ایک قابل ذکر ناولسٹ نہیں سمجھتے۔ اس بیان کی روشنی میں یہ بات تعجب خیز معلوم ہوتی ہے کہ 'اداس نسلیں' کے متعدد ابواب میں 'میرے بھی صنم خانے'، 'سفینۂ غم'، 'آگ کا دریا'، اور 'شیشے کا گھر' کے چند افسانوں کے اسٹائل کا گہرا چربہ اتارا گیا ہے۔ خفیف سے ردوبدل کے ساتھ پورے جملے اور پیراگراف تک وہی ہیں۔ لیکن آج تک سوائے پاکستانی طنز نگار محمد خالد اختر کے کسی ایک پاکستانی یا ہندوستانی نقاد کی نظر اس طرف نہیں گئی، نہ کسی نے اشارتاً بھی اس کا ذکر کیا۔ کیا یہ Male chauvinism نہیں ہے؟''

قرۃ العین حیدر نے ہمارے معاشرتی تناظر میں مردانہ شاونیت کی شکایت کی ہے۔ یہ نقطہ یوں اور بھی سنجیدگی اختیار کر لیتا ہے کہ عبداللہ حسین کے 'نادار لوگ' کے حوالے سے اب جو بات سامنے آ رہی ہے، وہ بھی ایک اور نامور مصنفہ خدیجہ گوہر کے انگریزی ناول "The Coming Season's Yield" (امیدوں کی فصل) سے متعلق ہے۔

ہمارے ہاں بدقسمتی سے انگریزی اور اردو قارئین کے درمیان ایسی خلیج قائم ہے کہ وہ ان دونوں زبانوں کے بیچ وقوع پذیر ہونے والی چربہ سازی سے بے خبر رہتے ہیں۔ خدیجہ گوہر نے اپنا انگریزی ناول "The Coming Season's Yield" جو پنجاب کے دیہات وشہری منظرنامے میں لکھا ہے، سن ستر کی دہائی میں مکمل کر لیا تھا۔ اس ناول کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ اسے بجا طور پر ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے خلاف ایک اعلانیہ کہہ سکتے ہیں۔ اس کے چھپنے پر خواجہ رضی حیدر نے 'دستک' میں اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا: ''خدیجہ گوہر نے اس ناول میں آزادی کے بعد کے پنجاب کے پس منظر میں اہم سیاسی، سماجی وطبقاتی مسائل اور معاملات کو بنیاد بنا کر اپنے ناول کا ڈھانچہ تیار کیا ہے۔ انھوں نے کمال چابکدستی سے دیہی اور شہری زندگی کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ اس سے قبل اردو میں اس طرح کے کسی ناول کی مثال نہیں ملتی۔ اردو دان طبقہ میں یہ ناول زیادہ دلچسپی سے پڑھا جائے گا، کیوں کہ اس کا موضوع پاکستانی کلچر ہے اور پہلے کسی ناول نگار نے اس طرح جاریہ تاریخ کے المیہ کو رقم نہیں کیا۔''

اس زمانہ کے اس کے مداحوں میں پروفیسر ایرک سپرین سے لے کر مسعود کھدر پوش تک کتنے احباب تھے جو اس کی فوری اشاعت پر اصرار کرتے رہے، مگر وقت کے اعتبار سے نہ صرف یہ مسودہ خاصہ

ریڈیکل تھا بلکہ ان دنوں فوج کے خلاف یا ہندوستان سے جنگ کے خلاف زیادہ کچھ لکھنے کو برداشت نہیں کیا جاتا تھا۔ اس لیے کئی ایک دوست ادیبوں کی رائے تھی کہ اگر اس کی اشاعت مغرب میں ہو تو آسانی سے قابل قبول ہوگا۔ اس طرح چھپائی کا کام پس پشت رہا۔

۱۹۸۷ء میں خدیجہ گوہر پاکستانی وفد کے ساتھ ورلڈ ویمن کانگریس میں شمولیت کے لیے ماسکو گئیں۔ واپسی میں انھوں نے لندن میں قیام کے دوران ایک لٹریری ایجنٹ کے ذریعے یہ مسودہ پینڈورا پریس کو بھیج دیا۔ ۸ مارچ ۱۹۸۸ء کو پینڈورا پریس کی فکشن ایڈیٹر کیٹ فکس نے خدیجہ گوہر کو خط لکھ کر جو جواب دیا، اس کا اقتباس ذیل میں ملاحظہ ہو:

''میں اس ناول کو پڑھ کر بہت محظوظ ہوئی۔ حقیقت میں یہ بہت خوب صورت کہانی ہے۔ مجھے خاص طور پر اس میں امیر اور غریب کا نمایاں فرق جس حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، بہت پسند آیا۔ آخر میں یہ کہ تم بہت اچھا لکھتی ہو۔ یہ بہت حیرت انگیز ناول ثابت ہوگا اور میں اسے شوق سے شائع کرنا چاہوں گی۔''

اس کے تھوڑے عرصے بعد پینڈورا پریس کی متعلقہ مدیرہ کا تبادلہ ہوگیا اور اس طرح اشاعت کا کام التوا میں پڑ گیا۔ اس پر خدیجہ گوہر نے پبلشر کی تلاش جاری رکھنے کی کوشش میں یہ مسودہ اپنی بیٹی کی معرفت عبداللہ حسین کو بھجوا دیا اور پھر ایک طویل عرصہ تک یہ مسودہ ان کے پاس رہا۔

خدیجہ گوہر نے اس مسودے کی نقل دہلی کے خواتین کے نامور رسالے 'منوشی' کی مدیر مدھو کشور کو بھی پڑھوائی تھی۔ مدھو کشور نے اپریل کو اس کی پذیرائی اپنے خط میں یوں کی: ''میں نے اس ناول کو خوب تر پایا اور یقین کرنا کہ اس میں مقبول عام ہو جانے والے ناول کے تمام تر خصوصیات و خوبیاں موجود ہیں۔ یہ ناول بے شک انیسویں صدی کے معاشرتی و معاشی حقائق کا بھرپور تنوع و پھیلاؤ رکھتا ہے۔ بہت سے کردار پڑھنے والے کے من میں گھر کر لیتے ہیں، جیسے کہ 'رکھی' انسان کے زندہ رہنے کی قوت کی بنیادی علامت...... مگر میری رائے میں یہ ناول لندن یا نیویارک میں چھپے تو اس کے شایان شان ہوگا......''

۱۹۹۱ء میں خدیجہ گوہر کی ملاقات دہلی میں خوشونت سنگھ سے ہوئی جو پینگوئن پریس کے ایڈوائزر تھے اور اپنے مسودے کی نقل انھیں دے دی۔ نتیجہ کے طور پر خوشونت سنگھ نے بھی اپنی سفارشات کے ساتھ یہ مسودہ اشاعت کی خاطر پینگوئن پریس کے حوالے کر دیا۔ انھی دنوں پینگوئن پریس کا دفتر کسی اور عمارت میں منتقل ہوا اور یہ مسودہ کہیں ادھر اُدھر ہوگیا اور چھپائی کا کام ایک بار پھر التوا میں پڑا رہا۔

جب کافی وقت گزرنے کے بعد لندن یا دہلی سے اس کی شنوائی نہیں ہوئی تو خدیجہ گوہر کو اپنے مسودے کی فکر لاحق ہوئی۔ انھوں نے عبداللہ حسین کو لکھا کہ وہ مسودے کی کاپی لاہور بھجوا دیں۔ دوسری طرف دہلی میں مدھو کشور کو پیغام بھجوایا کہ پینگوئن پریس کے دفتر سے مسودہ تلاش کر کے انھیں بھجوا دیں۔ عبداللہ حسین نے مسودہ تو واپس نہیں بھجوایا مگر خدیجہ گوہر کو ایک خط لکھا جس میں رقم تھا، ''آپ کا مسودہ سونے کی ادبی کان کی مانند ہے، جس میں سے سونا نکالنے کی ضرورت ہے......''

اب خدیجہ گوہر نے اسے پاکستان میں چھپوانے کا فیصلہ کیا۔ ایک دن وہ افضل توصیف کی سنگت میں 'مشل' کے دفتر مسعود اشعر صاحب سے ملنے گئیں۔ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ 'مشل' کے سابق مدیر مرحوم اقبال خاں کی بڑی خواہش تھی کہ وہ اس ناول کا اردو ترجمہ شائع کرتے اور اسی غرض سے میں نے اس کا ترجمہ 'امیدوں کی فصل' کے نام سے کرنا شروع کیا تھا۔ مگر اس دوران اقبال خاں بھی اللہ کو پیارے ہوئے۔ بہر حال مسعود اشعر نے جو مرحوم اقبال خاں کی جگہ پر نئے مدیر ہیں، صلاح دی کہ وہ اس بابت 'سنگ میل پبلی کیشنز' سے رجوع کریں۔ جب خدیجہ گوہر اس نیت سے 'سنگ میل' کے دفتر گئیں تو متعلقہ انچارج نے اس کی چھپائی کے سلسلے میں مندرجہ ذیل شرائط پیش کیں:

☆ ناول میں نظریۂ پاکستان کے خلاف کچھ نہ ہو۔

☆ اسلام کے خلاف کچھ نہ ہو۔

☆ مصنفہ کو ناول کی کاپیاں خریدنی ہوں گی۔

اس لمحہ خدیجہ گوہر کے گمان میں بھی یہ بات نہیں تھی کہ اتنی کڑی شرائط پیش کرنے والے یہی 'سنگ میل'، 'نادار لوگ' (عبداللہ حسین) کے نام سے انھی کے ناول کا چربہ چھاپنے میں مصروف ہوگا۔ خدیجہ گوہر نے اپنے صحافی دوست حسین نقی صاحب سے مشورہ کیا اور انھی کے توسط سے بالآخر ۱۹۹۴ء میں "The Coming Season's Yield" لاہور سے چھپا۔

لاہور پریس کلب کے آزاد کوثری صاحب نے بڑے مؤثر انداز میں اس ناول کی رونمائی کا اہتمام کیا، جس کی صدارت کے فرائض حنیف رامے صاحب نے انجام دیے اور انھوں نے اپنے خطبۂ صدارت میں خدیجہ گوہر کے اس ناول کو وارث شاہ کے بعد پنجابی ادب کی تاریخ کا ایک سنگ میل قرار دیا۔ ان کے علاوہ لاہور کے نامور ادبا نے انگریزی اور پنجابی زبان میں اس پر مقالے پڑھے جن میں آئی۔ اے۔ رحمان، انتظار حسین، رضی عابدی، افضل توصیف، نیلم حسین اور نادر علی پیش پیش تھے۔ باپسی سدھوا نے جو امریکہ میں درس و تدریس کے سلسلے میں مصروف تھیں، معذرت کے ساتھ وہیں سے یہ پیغام مجلس میں پڑھنے کے لیے بھیجا: ''میں ذاتی طور پر اس ناول کے مسودے سے اس قدر متاثر ہوئی تھی کہ چند برس قبل پڑھے ہوئے ناول کے 'رکھی اور شیرا' جیسے جاندار کردار میرے ذہن میں آج تک یوں زندہ ہیں، جیسے کل کی بات ہو......''

میں نے بھی اپنے تئیں اس ناول کا اردو ترجمہ 'امیدوں کی فصل' کے نام سے ۱۹۹۴ء میں مکمل کر کے لاہور کے ایک پبلشر کے حوالے کر دیا جس نے اس سے پہلے میری دو کتابیں شائع کی تھیں۔ اگلا سال پاکستانی کی تاریخ کا گولڈن جبلی کا سال تھا اور اس ناول کی اشاعت کے لیے نہایت موزوں، موقع محل بھی۔ مگر ایک سال گزر جانے کے بعد بھی کتاب شائع نہیں ہوئی تو میں نے اس کا مسودہ ان سے لے کر 'ویلکم بک پورٹ لمیٹیڈ'، اردو بازار کراچی کے حوالے کر دیا۔ انھوں نے ۱۹۹۸ء میں اسے خوش اسلوبی کے ساتھ شائع کیا۔ اس پر خواجہ رضی حیدر نے 'امیدوں کی فصل' پر تبصرہ کرتے ہوئے 'دستک' میں لکھا: ''خورشید قائم خانی نے اتنا رواں اور سلیس ترجمہ کیا ہے کہ بعض مقامات پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ناول اردو ہی میں لکھا گیا ہے......''

انھی دنوں عبداللہ حسین کا 'نادار لوگ' بھی چھپا اور جب میں نے اسے پڑھا تو میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ عبداللہ حسین نے اس کے پہلے چار سو صفحات میں "The Coming Season's Yield" کا مکمل چربہ اتار کر پیش کیا ہے۔ وہی تھیم، مختلف ناموں کے ساتھ کم وبیش وہی کردار، یہاں تک کہ موکھی گاؤں نور پور کا نام وہی ہے۔ اگر فرق ہے تو یوں کہ 'امیدوں کی فصل' (اب میں اسے اسی نام سے پکاروں گا) ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متعلق ہے، جب کہ 'نادار لوگ' میں اسے ۱۹۷۱ء کی جنگ میں بدل دیا گیا۔ خدیجہ گوہر کے ۶۵ء کی جنگ کے بنگالی کیپٹن ظل مجید (جس نے مغربی محاذ پر لاہور کا دفاع کیا) کی جگہ عبداللہ حسین کا ہیرو میجر سرفراز ہے جو مشرقی پاکستان میں نبرد آزما ہے۔

آخر کے سینکڑوں صفحات میں اس چربہ سازی کو ڈھانپنے کی کوشش کی گئی ہے، جس سے یہ ناول بہت طویل ہو جاتا ہے اور بقول ایک قاری کے ادب کی بجائے ادب کی کھچڑی بن کر رہ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اگر خدیجہ گوہر نے عوام الناس کی زندگیوں پر جنگ کی صورت میں ہونے والی تباہ کاریوں پر روشنی ڈالی ہے تو اس کے برخلاف عبداللہ حسین نے مجموعی اعتبار سے فوج کے کردار کو مثبت ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔

غرض کہ عبداللہ حسین نے خدیجہ گوہر کے نام خط میں جس سونے کی کان کا ذکر کیا تھا، وہ سونا انھوں نے خود ہی نکال لیا۔ میرے لیے یہاں اس پیمانے پر کی گئی چربہ سازی کی مکمل تفصیل دینا تو ممکن نہیں، مگر چند حوالے پیش نظر ہیں۔

مثال کے طور پر ۱۹۶۵ء کی جنگ میں مغربی محاذ پر کیپٹن ظل مجید اور شائستہ کے معاشقے کی پیروڈی کے طور پر 'نادار لوگ' میں مشرقی محاذ پر میجر سرفراز اور چھیمی کے معاشقہ کے طور پر ناول کی ابتدا کی گئی ہے۔ اسی طرح خدیجہ گوہر کے 'شیرا اور شریفاں' عبداللہ حسین کے 'اعجاز اور نسرین' میں تبدیل ہو گئے۔

پینسٹھ کی جنگ کا مسلمان اسمگلر بگو بلا کیہ، اکہتر کی جنگ میں جگو (جگت سنگھ) بن جاتا ہے۔ خدیجہ گوہر کی مائی کوبی، عبداللہ حسین کا کوبا اعوان اور ارد گرد کا ماحول بھی خدیجہ گوہر کے ناول کی مماثلت میں لاہور کے سرحدی والا تے ماجھہ جیسا ہی ہے۔

'نادار لوگ' کے حصہ دوم کے تیسرے باب میں ۱۹۴۷ء کی ہجرت کے بعد پاکستان آ کر کلیم کا قصہ بھی 'امیدوں کی فصل' کے کلیم کے قصے کا مکمل چربہ ہے، سوائے اس کے کہ 'نادار لوگ' کے کلیم کنندہ اب امرتسر کے ہونے کی بجائے یو۔ پی کے ہیں۔

'نادار لوگ' کے صفحہ ۹۲ پر بادامی باغ میں ہوزری کی دو فیکٹریاں الاٹ کرانے کا قصہ، جو بعد میں کپڑا بنانے کے کارخانے میں تبدیل ہو جاتی ہیں، یہ بھی خدیجہ گوہر کے ناول سے مستعار لیا لگتا ہے۔

'نادار لوگ' کے صفحہ ۱۰۱ پر بیساکھی کا میلہ، فصلوں کی کٹائی، ڈھول کی تھاپ، بدن لہرا کر بھنگڑا ناچنے، بیل گاڑی پر لدی گڑ والے چاولوں کی دیگ، مٹی کے برتنوں میں سونف کی خوشبو والے چاول کی مہک، غرض کہ یہ پورا منظر خدیجہ گوہر کے ناول سے اٹھایا ہے۔ (دیکھیے 'امیدوں کی فصل'، باب ۳۴، صفحہ ۳۳۸)

اسی طرح 'نادار لوگ' کے صفحات ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۱۸ پر بالترتیب کسی کالی چیز کا بری طرح پیٹے جانا،

کھیت مزدور مصلی عورت کا کام کے دوران بچہ جنم دینا، اور محلے میں مولوی فقیر الدین، رحمت چوہان، چاچا احمد کا حقہ گڑگڑانے اور بھیگی رات میں سکینہ کے بچے جنتے وقت چیخیں؛ یہ سب خدیجہ گوہر کے ناول سے اٹھائے گئے منظر نامے ہیں۔ (دیکھیے 'امیدوں کی فصل، صفحہ ۲۵۴) شہر کا مندرجہ بالا منظر خدیجہ گوہر کے محلّہ گنج کے کرداروں مثلاً اپھی رمضان، چاچا غلام رسول اور مولوی کی بھدی نقل کے طور پر دیے گئے ہیں۔

'نادار لوگ' کے صفحہ ۱۱۹ پر شبیرا کا بانسری بجانے کا قصہ بھی 'امیدوں کی فصل' سے اٹھایا گیا، جٹی رکھی کے ساتھ بالا تیلی کے عشق اور بانسری پر ہیر بجانے کی نقل ہے۔ (دیکھیے 'امیدوں کی فصل' صفحہ ۴۷)

'نادار لوگ' کے صفحہ ۱۳۷ پر کرنل جوزف کا کردار حقیقت میں خدیجہ گوہر کے ناول کا کرنل آغا ہے۔ ''وہ ہمیشہ بشرٹ اور پینٹ، یا گھڑ سواری کی برجس میں ملبوس ہوتا اور ہاتھ میں ڈیڑھ فٹ لمبی پالش شدہ بانس کی گانٹھوں والی چھڑی رکھتا تھا۔''

''کرنل کی پرانی لینڈ روور جیپ دوسری جانب کھڑی تھی۔ کرنل کی جیپ کے اس رشید کی موٹر سائیکل کھڑی تھی۔ دونوں اپنی سواری پر چڑھ کر نور پور روانہ ہو گئے......'' (دیکھیے 'امیدوں کی فصل' صفحہ ۱۹۳، ۲۶۶، ۲۷۴، ۲۷۹)

''......اس نے اپنے جہانگیر اعوان کو آٹھ برس کی عمر میں پڑھنے کو چیف کالج بھیج دیا......اس مشہور کالج میں قیام کے دوران صوبے کے تمام قابل حیثیت خاندانوں کے لڑکوں سے اس کے تعلقات استوار ہو چکے تھے......''

غرض کہ مراسم بڑھانا، الیکشن میں حصہ لینا؛ وغیرہ یہ خدیجہ گوہر کے ناول کے میاں معراج الدین کے لڑکے زلفی کی پیروڈی کے طور پر پڑھے جا سکتے ہیں۔ (دیکھیے 'امیدوں کی فصل' صفحہ ۲۰۵)

'نادار لوگ' صفحہ ۱۶۷:

''عقب کی دیوار پر چند فریم شدہ تصویریں لٹکی ہوئی تھیں۔ ان کے درمیان سب سے بڑے سائز میں ایک تصویر تھی جس میں جہانگیر ایک سابقہ وزیر اعظم چوہدری محمد علی کے ساتھ کھڑا تھا۔ بائیں جانب دیوار کے ساتھ چند ملی جلی، سیدھی پشت والی آرام کرسیاں ایک قطار میں رکھی تھیں......'' (دیکھیے 'امیدوں کی فصل'، صفحہ ۸۴ کا دوسرا پیراگراف)

''جو واھوائے'' وہ بولا۔

''او ہوای کھاوے۔'' مجمع گرجا۔

''قائد کسان!''

''زندہ باد۔''

مندرجہ بالا نعروں کے لیے دیکھیے 'امیدوں کی فصل' صفحات ۳۷۲-۳۷۳)

'نادار لوگ' صفحہ ۲۳۱:

''یہ فرشتے کا کیا قصہ تھا؟'' احمد شاہ نے کھاتے کھاتے پوچھا۔

’’کون سے فرشتے کا؟‘‘
’’باجوے نے کہا تھا۔‘‘
’’ہاں!‘‘ اسلم نے جواب دیا، ’’کہتا تھا ہمیں یقین سے بتایا گیا تھا کہ بموں سے ڈرنے کی ضرورت نہیں، دشمن کے بم کوئی ضرر نہیں پہنچا سکیں گے۔ آسمان سے سبز کپڑوں میں ملبوس فرشتے آئیں گے اور ہندوؤں کے بموں کو ہوا میں ہی پکڑ کر دریا میں گرادیں گے۔‘‘ (دیکھیے ’امیدوں کی فصل‘ صفحہ ۱۴۳۔ راوی کے پل پر بمباری اور داتا دربار کے حوالے سے قصہ)

’نادار لوگ‘ صفحہ ۲۳۸:
وظیفے کے امتحان سے پہلے میں بابے چلے شاہ کے مزار پر گیا، جو ہمارے گاؤں سے آدھے کوس کے فاصلے تھا۔ مزار کی دیواریں سنگ مرمر کے سفید پتھر کی تھیں جن لوگوں نے منت لگنے پر لکھا تھا...... آپ کی خدمت میں چڑھاوا پیش کروں گا۔‘‘ (دیکھیے ’امیدوں کی فصل‘: بابے پیلی شاہ کی پیروڈی کے طور پر صفحہ ۱۳۹ اور ۲۳۳)

’نادار لوگ‘ صفحہ ۴۴۱:
فوجی ہسپتال اور جنگ کے بعد زخمیوں کا منظر۔ سرفراز کو بائیں کولہے پر زخم آیا تھا۔ (یہ منظر بھی خدیجہ گوہر کے ناول سے اٹھایا گیا ہے۔ دیکھیے ’امیدوں کی فصل‘ صفحہ ۱۲۰)

’نادار لوگ‘ صفحہ ۴۴۸:
سرفراز چھیمی کو ناران گنج، مشرقی پاکستان سے خط لکھتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے ظل مجید ۱۹۶۵ء کی جنگ میں لاہور سے اپنی چھوٹی بہن کو راج شاہی خط لکھتا ہے۔ (دیکھیے ’امیدوں کی فصل‘، باب ۸، صفحہ ۱۰۳)

مندرجہ بالا چند ایک چیدہ مثالیں محض اس ادبی سرقے کی سنجیدگی کو ظاہر کرنے کے لیے دی گئی ہیں، ورنہ عبداللہ حسین نے ’نادار لوگ‘ کے پہلے چار سو صفحات میں "The Coming Season's Yield" کو اسی طرح اٹھایا ہے جیسے کہ چربہ فلم بنانے والے انگریزی فلموں سے اٹھاتے ہیں۔

مگر عبداللہ حسین کے اس عمل سے جہاں خدیجہ گوہر کے ادبی قد وقامت کا پتہ چلتا ہے، وہیں عبداللہ حسین کے اپنے حقیقی ادبی قد کاٹھ کا بھی۔ قرۃ العین حیدر کی مانند خدیجہ گوہر بھی ایک مردانہ چاونسٹ ادیب کا نشانہ تو ضرور بنی ہیں مگر اس کی اس حرکت نے خدیجہ گوہر کو ناولسٹ کی حیثیت میں قرۃ العین حیدر اور بلونت سنگھ کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔

اس مقام پر محمد خالد اختر صاحب کا یہ مقولہ حق بجانب محسوس ہوتا ہے کہ اگر خدیجہ گوہر کا یہ ناول لندن یا نیویارک میں چھپ جاتا تو آج اس کی دھوم مچی ہوتی۔

[سہ ماہی ’معاصر انٹرنیشنل‘، مدیر: عطاالحق قاسمی، لاہور، اپریل-جون ۲۰۰۱ء]

Esbaat Book-series
July-September 2018
October-December 2018
Editor: Ash'ar Najmi
Issue No. 18+19

B/003, Chandresh Terrace, Old Petrol Pump , Parshwa Nagar, Mira Road (East),
Dist. Thane - 401107, Maharashtra, INDIA. E-Mail: esbaat@gmail.com
Contact Nos. Editor: 8169002417 (2pm to 5pm), Mgmt. 8652131995 / 9867798042
www.esbaat.com

ہمارے معاشرے میں 'خطائے بزرگاں گرفتن خطا است' جیسے ضرب الامثال، محاورے اور روزمرہ نے شخصیت پرستی کے فروغ میں بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ ایک ایسی فائر وال ہے، جس نے بزرگوں اور مشاہیر پر تنقید کو ممنوع بنادیا اور اس بنیادی اصول کو سرے سے نظر انداز کردیا کہ 'میراث' ہی وہ اکلوتا معیار ہے جس پر بزرگی قائم رہتی ہے۔ لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ جو قومیں اپنے بزرگوں کے کارناموں اور غلطیوں کے درمیان تفریق نہیں کرتیں، وہ ان غلطیوں کو آہستہ آہستہ اپنے اندر سموتی چلی جاتی ہیں۔

علم و ادب کے شعبے میں تصنیف و تالیف، ترجمہ و تلخیص اور اخذ و استفادہ کے اصول و حدود متعین ہیں، جنھیں 'رواداری' یا 'چشم پوشی' سے پامال نہیں کیا جا سکتا۔ اسے پامال کرنے والا خواہ بزرگ ہو یا طفل مکتب، زندہ ہو یا مردہ؛ قابل مواخذہ ہے۔ البتہ بزرگوں اور مشاہیر کی 'خطائیں' اس لیے زیادہ لائق گرفت ہیں کہ ان کے خطرناک اثرات نئی نسل کے اخلاق پر مرتب ہوتے ہیں، جس کی ایک جھلک آج ہم تعلیمی اداروں میں بخوبی دیکھ سکتے ہیں جہاں اس طرح کی جعل سازیوں کا بازار گرم ہے۔

ادبی سراغرساں سید حسن مثنیٰ ندوی نے سعدی کا حوالہ دیتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ بادشاہ اپنی رعایا کے گھر سے مرغی کا ایک انڈا بھی چوری کرلیتا ہے تو اس کے وزرا و عمال ڈربے کے ڈربے صاف کرجاتے ہیں۔ لہٰذا علم و ادب کا معاملہ صرف ایک انڈے کا نہیں، بلکہ پورے پولٹری فارم کا ہے۔ لغزش بہرحال لغزش ہوتی ہے، جس کی اصلاح تو ہوسکتی ہے لیکن اس کی تقلید ہرگز نہیں کی جاسکتی۔

لہٰذا یہ خصوصی شمارہ علم و ادب کے حلقوں میں سنسنی پھیلانے کی بجائے شخصیت پرستی سے آزادی، علمی و ادبی سرقوں کی حوصلہ شکنی اور نئی نسل کے لیے نسبتاً بہتر ماحول سازگار کرنے کی جانب ایک پہل ہے۔